

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El thriller español (1969-1983)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis López Sangüesa

DIRECTOR

Rafael Rodríguez Tranche

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El thriller español (1969-1983)

PRESENTADA POR

José Luis López Sangüesa

Director

Dr. Rafael Rodríguez Tranche.

**Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual,
Publicidad y Relaciones Públicas.**

Madrid, 2016

ÍNDICE

Resumen.....	6
Agradecimientos.....	13
Relación de siglas utilizadas.....	14
1. Introducción, estado de la cuestión y metodología.....	17
1.1. Introducción.....	17
1.2. Objetivos.....	20
1.3. Metodología.....	22
1.4. Estado de la cuestión.....	35
1.5. Fuentes de la investigación.....	42
2. El thriller y los géneros narrativos: antecedentes, desarrollo y derivaciones del thriller, y su influencia en el cine español de 1969-1983.....	47
2.1. La noción de género narrativo y su traslación al cine.....	47
2.2. La cristalización de los géneros cinematográficos, el cine de gánsters y de “optimismo policial”, y el <i>Film Noir</i>	50
2.3. El thriller y su adscripción genérica.....	62
2.4. Derivaciones genéricas del thriller en Europa y Norteamérica: <i>giallo</i> , <i>poliziesco</i> , <i>polar</i> , <i>Krimi</i> , <i>neo-noir</i>	65
3. El “Período Oscuro” del cine español (1969-1975).....	96
3.1. Definición.....	96
3.2. Un período de crisis.....	101
3.3. La represión.....	111
3.4. La difícil integración de los “regeneracionistas”, los miembros del NCE y los de la Escuela de Barcelona.....	117
3.5. Grave conflictividad de la EOC.....	120

3.6. Bloqueo del recambio generacional. La “generación bloqueada.”...	128
3.7. Radicalización, y posterior hundimiento, de la ASDREC.....	130
3.8. Predominio, y creciente declive, del cine <i>de subgéneros</i>	132
3.9. Decadencia de las salas de exhibición cinematográfica y competencia de la televisión.....	143
3.10. Conclusiones de este capítulo.....	153
4. La Transición cinematográfica española (1976-1983).....	158
4.1. Una periodización problemática.....	158
4.2. La clasificación “S”.....	163
4.3. El Primer Congreso Democrático del Cine Español.....	172
4.4. Las relaciones cine-TVE.....	175
4.5. El cine de las nacionalidades y el cine catalán.....	176
4.6. La temática histórica.....	179
4.7. Temas políticos y controvertidos.....	181
4.8. La continuidad de las generaciones precedentes.....	186
4.9. El recambio generacional.	188
4.10. Continuidad del llamado cine <i>de subgéneros</i>	192
4.11. El convenio hispano-mexicano de cinematografía.....	193
4.12. La ley 1/82 y la “Ley Miró”.....	194
5. Aspectos técnicos y estilísticos del cine español (1969-1983).....	199
5.1. Los formatos de rodaje y pantalla.....	199
5.2. Equipos de rodaje.....	205
5.3. La grabación del sonido.....	217
5.4. Películas y emulsiones.....	218
5.5. Equipos de iluminación.....	222

5.6. Conclusiones.....	226
6. El thriller español del “Período Oscuro” (1969-1975): aspectos históricos.....	229
6.1. Introducción.....	229
6.2. Híbridos genéricos.....	246
6.3. Thriller erótico-moralista y de adulterios.....	252
6.4. Thriller psicológico.....	253
6.5. Thriller autóctono de apología policial.....	254
6.6. <i>Giallo</i>	255
6.7. <i>Poliziesco</i>	259
6.8. <i>Polar</i>	260
6.9. <i>Krimi</i>	261
6.10. Derivados de <i>Diez negritos</i> y <i>Las diabólicas</i>	261
6.11. <i>Revival</i> del cine de gánsters: El <i>spaghetti-gángster</i>	262
6.12. Parodias, metalenguaje y autoconsciencia.....	263
6.13. <i>Pulp</i> y novelística popular.....	266
6.14. Películas no visionadas.....	267
7. El thriller español de la Transición cinematográfica (1976-1983): aspectos históricos.....	272
7.1. Introducción.....	272
7.2. Thriller de continuidad con el del “Período Oscuro.”.....	279
7.3. La delincuencia juvenil durante la Transición: el cine quinquí.....	282
7.4. Cine policíaco-político.....	285
7.5. <i>Neo-noir</i> . Reelaboraciones, paráfrasis, ironizaciones y parodias.....	291

7.6. Thriller erótico de clasificación “S.” El <i>softcore</i> o <i>blandiporno</i>	296
7.7. Policiaco de extrema derecha.	301
7.8. <i>Rape-movies</i>	302
7.9. Policiaco de artes marciales.....	303
7.10. Películas no visionadas.....	304
8. Estudio analítico del thriller español (1969-1983).	309
9. Conclusiones generales.....	539
10. Bibliografía y fuentes.....	542
10.1. Libros.	542
10.2. Artículos en publicaciones periódicas.	554
10.3. Legislación.....	566
10.4. Expedientes de censura.....	567
10.5. Internet.....	567
10.6. Extras de DVD.....	570
10.7. Entrevistas personales.....	570
11. Anexos.....	571
11.1. Filmografía del thriller español (1969-1983).....	571
11.2. Fichas técnicas de las películas analizadas en el Capítulo 8.....	584

RESUMEN

El objetivo principal del presente trabajo es establecer el panorama histórico del thriller español de 1969 a 1983, ello a través de su contexto concreto, de sus corrientes y categorías, y de sus ejemplos más ilustrativos. Tanto el panorama de deriva postgenérica de la época como la multiplicidad característica del thriller en sí mismo como intergénero, dificultan la disquisición puramente genérica, entendida esta en términos canónicos o convencionales. Pero este trabajo se propone bucear precisamente en las abundantes características y peculiaridades históricas del thriller del momento, resumen de las numerosas corrientes del cinema autóctono de la época, así como del propio policíaco europeo (y también, en cierta medida, norteamericano), a través de la impregnación de diversas corrientes internacionales. Y todo ello porque nos proponemos demostrar que el thriller español de 1969-1983 constituye un panorama privilegiado de la evolución internacional del thriller y de su aclimatación –o mera importación- a la idiosincrasia de nuestro país. Asimismo, este trabajo pretende recuperar, tanto para la historiografía como, en algunos casos, para el patrimonio fílmico español, diversos films que han permanecido olvidados o incluso extraviados, o simplemente han sido objeto del más absoluto ostracismo histórico-documental.

Para ello se ha propuesto una periodización que subdivide este arco temporal en dos etapas, cuyo punto de cesura lo marca la muerte del dictador Francisco Franco. Este hecho histórico establece un punto evidente de ruptura entre un periodo y otro, reafirmado por la transición a un sistema democrático. Sin embargo, la comparación entre los dos períodos comprendidos en el lapso 1969-1983 (el “Período Oscuro” tardofranquista de 1969-1975, y la Transición cinematográfica de 1976-1983), reviste especial interés, por permitir el reconocimiento de las continuidades o las diferencias

entre ambos períodos. Con ello, también se da testimonio de las profundas transformaciones históricas de la sociedad española y su reflejo en la cinematografía.

Primeramente se ha elaborado una filmografía española de temática policíaco-criminal producida entre 1969 y 1983, recurriendo a diversas fuentes bibliográficas y documentales. Se han agrupado los films según categorías y constantes repetidas, y se han explicado y analizado cada una de las corrientes. Se ha indagado, mediante diversas fuentes bibliográficas y documentales, el contexto histórico de los dos períodos comprendidos en el lapso 1969-1983. Posteriormente, se ha investigado el contexto tecnológico y su influencia en la cinematografía de la época.

A lo largo de esta tesis se ha seguido un método hipotético-deductivo para estudiar el funcionamiento de un género cinematográfico, el thriller, en el contexto del cine español de 1969 a 1983. Es este un marco temporal caracterizado por el gran peso de las políticas cinematográficas del Estado en el aparato económico de la cinematografía autóctona desde la era de García Escudero, la deriva postgenérica, el raudo cambio político operado en 1976-1983, o la permanente revolución técnico-industrial del cine en el lapso temporal aquí comprendido. En función de todo lo anterior, las conclusiones principales de esta investigación han sido las siguientes:

- 1) Se ha discutido y problematizado adecuadamente la denominación *cine de subgéneros*, para llegar a la conclusión de que el cine de género periférico (no-hollywoodiense) de bajo presupuesto, está pendiente de una denominación científica pertinente.
- 2) Se ha corroborado la operatividad de la periodización histórica 1969-1975 para el estudio de la última etapa de la cinematografía del franquismo (el “Período Oscuro” del cine español) y el análisis de la crisis coetánea del cinema autóctono, tanto en lo

concerniente a su aparato político-administrativo, académico y sindical, cuanto a su estructura económica y empresarial.

3) Se han establecido las principales características de este periodo: la inestabilidad y decadencia del cine de género y de las coproducciones internacionales (con frecuencia asociadas al primero), la decadencia del parque de salas de exhibición, los graves problemas de recambio generacional.

4) Se han inventariado las diversas categorías y tendencias que adopta el thriller español del “Período Oscuro”, lo que constata su carácter cosmopolita y rebasador de nuestras fronteras, fundamentalmente por la abierta impregnación de corrientes y modas internacionales, y proporciona pistas sobre su complejidad referencial y sobre su alcance ideológico y sociológico-cultural, de cara a posibles futuros análisis en este sentido. Igualmente, se ha relacionado esta complejidad de categorías y tendencias, con la crisis de la política de géneros cinematográficos en los años 70, y la deriva hacia lo postgenérico en el cine español.

5) Se ha corroborado la operatividad de la periodización histórica de la Transición cinematográfica de 1976-1983.

6) Se han establecido las principales características de este período: la ausencia de una política cinematográfica de UCD, la continuidad de la crisis, la legislación de “salas especiales”, la mayor implantación de las *majors* norteamericanas y sus representantes autóctonos, la politización o erotización de los temas abordados, el nacimiento del “cine de las nacionalidades”, y las reivindicaciones de la oposición cinematográfica.

7) Se han caracterizado las diversas categorías y tendencias del cine español de la Transición, así como sus nuevas corrientes generacionales.

8) Se ha contribuido a la caracterización y contextualización, histórico-política y sociocultural, del cinema clasificado “S”. Igualmente se han señalado las

particularidades de la legislación de salas especiales de UCD, sus antecedentes en la normativa francesa, y sus secuelas en la llamada Ley Miró de diciembre de 1983.

9) Como aportación fundamental de esta tesis, se ha establecido un corpus de 261 películas catalogables dentro del thriller español entre 1969 y 1983. Ello ha supuesto un exhaustivo estudio cuantitativo y cualitativo en relación con el contexto cinematográfico del periodo. Los principales rasgos definitorios de este corpus son: el peso de las coproducciones internacionales en su desarrollo, su adaptación a la crisis del sector, la influencia de la literatura popular, y la utilización de una tecnología específica que producirá unos resultados técnico-expresivos singulares.

RESUME

The main objective of this work is to establish the historical landscape of the Spanish thriller from 1969 to 1983, through its specific context, its currents and categories, and their more illustrative examples. Both the landscape of post-genres drift from the time and the multiplicity property of the thriller in its own right as inter-genre, hinder the purely generic disquisition, understood in terms of canonical or conventional. But this work intends to just dive into the abundant features and historical peculiarities of the thriller of the moment, summary of many currents of country cinema of this era, as well as the own police European cinema (and also, to some extent, North American), through different international currents impregnation. And all this because we intend to demonstrate that the Spanish thriller the Spanish thriller from 1969-1983 constitutes an privileged overview on the international evolution of thriller, and their acclimatization - or simple import- to the idiosyncrasies of our country.

In addition, this work aims to recover, both for the historiography as, in some cases, for the Spanish film heritage, various films that have remained forgotten or even lost, or

have just been absolutely historical and documentally ostracized. This has been proposed a periodization that subdivides this time span in two stages, whose point of caesura marks the death of the dictator Francisco Franco. This historical fact sets a clear rupture between one period and another, reaffirmed by the transition to a democratic system. However, the comparison between the two periods in the period 1969-1983 (the "Dark Period" from the late Franco era from 1969-1975, and 1976-1983 Spanish film transition), is specially interesting, by allowing the recognition of continuities or differences between both periods. This is also given testimony to the profound historical transformations of Spanish society and its reflection in cinematography.

At first, it has developed a Spanish Filmography of police and criminal thematic produced between 1969 and 1983, resorting to various bibliographic and documentary sources. They have been grouped according to categories films and consistent again and again, and have been explained and analyzed each of the currents. The historical context of the two periods in the period 1969-1983 has been researched, through various bibliographic sources and documentary. Subsequently, the technological context and its influence on the cinema of the time, have been researched.

Throughout this thesis a hypothetical-deductive method has been followed for studying the functioning of a film genre, thriller, in the context of the Spanish cinema from 1969 to 1983. This is a temporary framework characterized by the big weight of film policies of the State in the device of country cinematography since the era of García Escudero, the drift toward the post-genres, the swift political change in 1976-1983, or the permanent revolution of technics and industry of cinema in the temporary period understood here. Based on the foregoing, the main conclusions of this research are the following:

- 1) The name *cinema of subgenres* has been discussed and troubled properly, to reach the conclusion that peripheral (non-Hollywood) low-budget genre films, are still waiting for a relevant scientific designation.
- 2) The operability of the historical periodization 1969-1975 has been confirmed for the study of the last stage of the cinematography of the Franco regime (the "Dark Period" of Spanish Cinema) and the analysis of the coetaneous crisis of country cinema, both with regard to its administrative, academic, and Trade Union, appliance much to its economic and business structure.
- 3) The main features of this period have been established: instability and decay of the film genre and international co-productions (often associated with the first), the decline of the cinema theatres, the serious problems of generational replacement.
- 4) The different categories and trends that adopts the Spanish thriller of the "Dark Period", have been inventoried, which notes its cosmopolitan character, that exceeds our borders, primarily by open impregnation of currents and international fashions, and provides clues about its referential complexity and its ideological sociologic and cultural reach, with regard to possible future analyses in this respect. Also, this complexity of categories and trends, has been linked with the crisis of politics of film genres in the 1970s, and the drift toward the post-genres in Spanish cinema.
- 5) The operability of the historical periodization of the cinematographic transition from 1976-1983, has been underpinned.
- 6) The main features of this period have been established: the absence of an UCD film policy, the continuation of the crisis, the "special theatres" legislation, a greater implementation of the North American majors and their local representatives, the politicization or eroticisation of the issues addressed, the birth of the "cinema of nationalities", and the film opposition claims.

7) The various categories and trends in Spanish Cinema of the transition, as well as their new generational trends, have been characterized.

8) It has contributed to the characterization and historical-political and sociocultural contextualization of "S" rated cinema. Also the peculiarities of the UCD “special theatres” legislation, his background in the French legislation, and its aftermath in the named “Miró Law” of December 1983, have been pointed out.

9) As a fundamental contribution of this thesis, a corpus of 261 films classifiable into the Spanish thriller between 1969 and 1983, has been set up. This has meant an extensive quantitative and qualitative study in relation to the film context of the period. The main defining features of this corpus are: the weight of international co-productions in its development, its adaptation to the crisis in the sector, the influence of popular literature, and the use of a specific technology that will produce unique technical and expressive results.

AGRADECIMIENTOS

Trinidad del Río Sánchez, José Luis Estarrona Manzanares, Eduardo Sastre y Ramón Rubio Lucia (Filmoteca Española); Félix del Valle Gastaminza (Universidad Complutense de Madrid); Ramiro Gómez Bermúdez de Castro (AACE/EGEDA/Universidad Complutense de Madrid); Andrés Berenguer Serra (AEC/ASC/Cámara Rental); Carlos Suárez Morilla (AACE/AEC); Miguel Polo; Ana Núñez y Mónica Martín (AACE); Juan José Mendy Igoa (Iskra); Carlos Aguilar López (AEHC); Salvador Estévez; Juan Ramón Mosquera Lucas; Luis Gómez Juanes; Víctor Martín León; Miguel Valentín López Sangüesa; Luis Miguel Martínez Sánchez y Manuela (BNE-Sala Barbieri).

RELACIÓN DE SIGLAS UTILIZADAS

AACE: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

AEC: Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas.

AGA: Archivo General de la Administración.

AIPCE: Asociación Independiente de Productores Cinematográficos Españoles.

AISS: Asociación Internacional de la Seguridad Social.

AP: Alianza Popular.

ARRI: Arnold und Richter.

ASA: American Standards Association.

ASC: American Society of Cinematographers.

ASDREC: Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine.

ATC: Asociación de Titulados en Cinematografía.

BL: Blimped.

BNC: Blimped Newsreel Camera.

BNCR: Blimped Newsreel Camera Reflex.

BNE: Biblioteca Nacional de España.

BOE: Boletín Oficial del Estado.

CA: Compañía Anónima.

CCOO: Comisiones Obreras.

CIA: Central Intelligence Agency.

CIC: Consorcio Ibérico de Cinematografía.

CIFESA: Compañía Industrial de Film Español, Sociedad Anónima.

CNT: Confederación Nacional del Trabajo.

COPEL: Coordinadora de Presos en Lucha.

COPERCINES: Cooperativa Cinematográfica.

EC: Entertainment Comics.

EOC: Escuela Oficial de Cinematografía.

ETA (m): Euskadi Ta Askatasuna (militar).

ETA (p-m): Euskadi Ta Askatasuna (político-militar).

FBI: Federal Bureau of Investigation.

FE-JONS: Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista.

FEN: Formación del Espíritu Nacional.

FET-JONS: Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (Movimiento Nacional).¹

FOESSA: Fomento de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada.

FRAP: Frente Revolucionario Antifascista y Patriota.

GRAPO: Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre.

ICAA: Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

IIEC: Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

IFISA: Ignacio Ferrés Iquino, Sociedad Anónima.

IMDB: Internet Movie Data Base.

INTERPOL: International Police.

MATESA: Maquinaria Textil del Norte, Sociedad Anónima.

MGM: Metro Goldwyn-Mayer.

MPAA: Motion Pictures Association of America.

NCE: Nuevo Cine Español.

NO-DO: Noticiario Documental.

OSE: Organización Sindical Española.

¹ Se diferencia de la FE-JONS en que fue el partido único del régimen franquista entre 1937 y 1977. A partir de entonces, y a la sazón bajo la jefatura de Raimundo Fernández-Cuesta, perdió la T de Tradicionalista, rota ya la forzada coalición con los carlistas de extrema derecha.

PC: Producciones Cinematográficas.

PCE: Partido Comunista de España.

PCF: Partido Comunista Francés.

PICASA: Producciones Internacionales Cinematográficas, Sociedad Anónima.

PSOE: Partido Socialista Obrero Español.

PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya.

RFA: República Federal Alemana.

SAE: Sociedad Anónima Española.

SIM: Servicio de Información Militar.

SNE: Sindicato Nacional del Espectáculo.

SPA: Società Per Azioni.

SRL: Società a Responsabilità Limitata.

TECISA: Televisión y Cine, Sociedad Anónima.

TOP: Tribunal de Orden Público.

TVE: Televisión Española.

UCD: Unión de Centro Democrático.

UGT: Unión General de Trabajadores.

UIP: United International Pictures.

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

WIP: Women In Prison.

1.- INTRODUCCIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA.

1.1.- Introducción.

No cabe duda de que, dentro de lo que entendemos por géneros cinematográficos, es el policíaco uno de los más populares. Numerosos films de clamoroso éxito en la historia del cine, como *M el Vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), *Contra el imperio del crimen* (*G-Men*, William Keighley, 1935), *La jungla de asfalto* (*The asphalt jungle*, John Huston, 1950), *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1954) *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), o, incluso, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), han sido catalogados en este difuso género. Difuso porque sus límites y definición han devenido más borrosos a medida que las sucesivas crisis (económicas, sociales, culturales, ideológicas) de la cinematografía y de la propia modernidad, en que la sucesión de genealogías, primero (del cine de gánsters al del “optimismo policial”, y de este al *noir*, etc), y la deriva postgenérica consecuencia de la crisis del relato filmico clásico, después (con géneros híbridos, intergéneros como es lo que se da en llamar el thriller, y reelaboraciones y revisitaciones críticas y revisionistas, como es el caso del *neo-noir*), dificultan de suyo toda aproximación diáfana y desproblematizada al fenómeno de lo que se etiqueta hoy como “cine policíaco” o thriller policíaco. El policíaco posee el interés sobreañadido de que, desde su génesis y primeras corrientes, es por definición el género que retrata *lo peor de la sociedad*: criminales, hampones, enfermos psiquiátricos, prostitutas y marginados de toda índole (o bien al contrario, gentes comunes o incluso burguesas, corrompidas o involucradas en una trama turbia) dibujan un panorama aciago y desolador, o cuando menos cáustico e inquietante, de las sociedades occidentales. Incluso en épocas y lugares en que la

represión censoral tiende a trivializar y vaciar de su intrínseca carga crítica a este cine, él siempre se hará representativo (sea solapadamente o hasta de forma indeliberada: es decir, por absorción sociológico-cultural de determinadas constantes de su entorno y época) de determinadas lacras y aspectos negativos de la sociedad, deviniendo así un instrumento crítico de gran corrosividad. Por su propia naturaleza, el policíaco es el único género con vocación de masas, que desde su misma raíz exige y requiere una inmersión en las sociedades coetáneas. El estafador y el asesino no son figuras abstractas, hipotéticas o fantásticas, como los vampiros o los extraterrestres: son figuras cotidianas y cercanas, inquietantemente reales. De ahí que el cine español de este género y temática haya sido uno de los más castigados por la dictadura franquista: o se relegaba a la condición de meramente apologético de la labor policial y de la (sólo en apariencia) cristalina moral institucionalizada y dominante, o, como sucedió con gran asiduidad en la época de auge de las coproducciones internacionales... se ambientaba cautamente en el país coproductor, o –por convencionalismo asumido y ya codificado: por hábito cultural adquirido- en Estados Unidos o Gran Bretaña. De este modo, se denunciaban lacras... pero de la sociedad italiana, inglesa, francesa, estadounidense...

Las cinematografías periféricas alcanzan siempre, como es evidente, menor difusión que la cinematografía del núcleo, la hegemónica (la hollywoodiense), y a ello hay que agregar las jerarquizaciones culturales elitistas propias de toda sociedad de clases. Ambas razones empañan doblemente la aproximación a priori al cine de género europeo, y, en este caso particular, al español. El que se ha venido en denominar –también de manera un tanto borrosa- *cine popular*, es un fenómeno de masas, generalmente un cinema comercial y *de productor*, que, por lo común, no ha merecido ni los parabienes ni la atención de la crítica especializada o de los ambientes académicos. Estos han sido tradicionalmente más influidos por los postulados del autorismo de *Cahiers du Cinéma*

y se han mostrado en su mayor parte despreciativos, por lo tanto, del “comercialismo” y los “artesanos impersonales.”

El cine de género europeo es *popular* y periférico, y se ha visto por ello doblemente discriminado. Todavía el cine de género del núcleo global norteamericano de la economía cinematográfica se ha visto reivindicado entusiásticamente por la crítica y los investigadores académicos (incluso la serie B, con representantes señeros como Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis, Ida Lupino, Samuel Fuller o Budd Boetticher, todos ellos objeto de varias monografías, aproximaciones biográficas, etc... aunque casi siempre desde una perspectiva autorista). Pero no así el cinema genérico de la periferia. Empero, tal flagrante asimetría viene siendo rectificada en las últimas décadas, y de ello dan fe, en nuestro país, monografías sobre cineastas de vocación popular antaño condenados al ostracismo historiográfico, tales como Eloy de la Iglesia,¹ Juan Bosch,² o Jesús Franco³. El thriller español de 1969-1983, lapso temporal de grandes transformaciones en todos los frentes, es un fenómeno tan prolífico, como multiforme y complejo. Vástago de padres todavía hoy muy vigentes y presentes: la deriva postgenérica, la crisis de la economía cinematográfica, o la prematura globalización cultural que la incorporación de géneros y corrientes ajenos (por influencia norteamericana o por coproducción internacional con otros países europeos) supuso, a partir del “Período Oscuro” de 1969-1975; así como de la eclosión de temas y enfoques antes prohibidos, en la Transición cinematográfica de 1976-1983. El intrincado conglomerado del thriller español, repleto de enigmas y escollos varios, es fiel retrato y epítome de la sociedad española en mutación del último recodo del franquismo y la configuración del régimen político que dio lugar a la España actual. El interés de su investigación, tanto por su contexto

¹ VVAA (1996): *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/ Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

² COMAS, Àngel (2006): *Joan Bosch. El cine i la vida*. Barcelona: Cossetània.

³ AGUILAR, Carlos (2011): *Jesús Franco*. Madrid: Cátedra.

sociológico-cultural e histórico-político, como por su abigarrada variedad de temas y enfoques –desde el cine de explotación hasta los remanentes de la “Escuela de Barcelona”, desde el erotismo *softcore* hasta el cine experimental o los ejercicios autorales de un Saura o un Gutiérrez Aragón- es tan considerable como espinoso. Dibuja un panorama de crisis y permanentes metamorfosis en todos los ámbitos. Por ello, se ha hecho preciso definir las numerosas corrientes nacionales e internacionales que en él concurren, así como su contexto: histórico-político y socioeconómico, pero también histórico-técnico. Además, los años 60, 70 y 80 fueron época de permanente revolución tecnológica, que afectó profundamente a la cinematografía mundial: a su estética, narrativa y condiciones de producción. Por lo tanto, la faceta tecnológica es otro aspecto contextual que ha sido tomado en cuenta para el análisis de las condiciones concretas en que se desenvuelve el thriller español del tardofranquismo y la Transición cinematográfica.

1.2. Objetivos.

El objetivo principal del presente trabajo es establecer el panorama histórico del thriller español de 1969 a 1983, a través de su contexto concreto, de sus corrientes y categorías, y de sus ejemplos más ilustrativos. Tanto el panorama de deriva postgenérica de la época –con el advenimiento de los intergéneros, géneros híbridos, y múltiples films inclasificables¹- como la multiplicidad característica del thriller en sí mismo como intergénero, dificultan la disquisición puramente genérica, entendida esta en términos canónicos o convencionales. Pero este trabajo se propone bucear precisamente en las abundantes características y peculiaridades históricas del thriller del momento, resumen de las numerosas corrientes del cinema autóctono de la época, así como del propio

¹ Ello según la taxonomía de SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

policíaco europeo (y también, en cierta medida, norteamericano), a través de la impregnación de diversas corrientes internacionales. Y todo ello porque nos proponemos demostrar que el thriller español de 1969-1983 constituye un panorama privilegiado de la evolución internacional del thriller y de su aclimatación –o mera importación- a la idiosincrasia de nuestro país. Asimismo, este trabajo pretende recuperar, tanto para la historiografía como, en algunos casos, para el patrimonio filmico español, diversos films que han permanecido olvidados o incluso extraviados, o simplemente han sido objeto del más absoluto ostracismo histórico-documental.

Para ello se ha propuesto una periodización que subdivide este arco temporal en dos etapas, cuyo punto de cesura lo marca la muerte del dictador Francisco Franco. Este hecho histórico establece un punto evidente de ruptura entre un periodo y otro, reafirmado por la transición a un sistema democrático. Sin embargo, la comparación entre los dos períodos comprendidos en el lapso 1969-1983 (el “Período Oscuro”¹ tardofranquista de 1969-1975, y la Transición cinematográfica de 1976-1983), reviste especial interés, por permitir el reconocimiento de las continuidades entre ambos períodos (por ejemplo, la crisis cinematográfica, o las diversas corrientes de cine autóctono de género de bajo presupuesto) o diferencias (la mayor represión censoral del último recodo franquista, y la mayor politización y erotización de las temáticas abordadas durante la Transición). Con ello, también se da testimonio de las profundas transformaciones históricas de la sociedad española y su reflejo en la cinematografía.

En suma, la presente tesis plantea una propuesta de periodización en dos etapas que constituye en sí un modo de caracterizar y comprender un género popular vinculado a

¹ Esta denominación, un tanto *petrarquiana*, puede aplicarse al período cinematográfico español del último franquismo, por tratarse de una época especialmente pobre en documentación e historiografía referidas a ella, aunque también por sus peculiares características de especial inestabilidad e indefinición de la cinematografía autóctona.

las transformaciones comerciales, técnicas, narrativas y formales del espectáculo cinematográfico durante esos años.

1.3.- Metodología.

Primeramente se ha establecido una filmografía española de temática policíaco-criminal producida entre 1969 y 1983, recurriendo a diversas fuentes bibliográficas y documentales. Se ha podido visionar la mayoría de títulos en Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España, Internet, y bibliotecas públicas de Madrid (incluso en VHS y DVD). Se ha elaborado una detallada ficha técnica de cada película, incluyendo a los principales jefes de equipo, los actores principales, laboratorios, duración, la ratio de pantalla y el sistema de color empleados (a veces, también el procedimiento de rodaje empleado, si se consideraba poseía interés para la investigación: por ejemplo, Techniscope). Se han agrupado los films según categorías y constantes repetidas, y se han explicado y analizado cada una de las corrientes. Se ha indagado, mediante diversas fuentes bibliográficas y documentales, el contexto histórico (sociopolítico, legislativo, económico, laboral y cultural) de los dos períodos comprendidos en el lapso 1969-1983. Posteriormente, se ha investigado el contexto tecnológico y su influencia en la cinematografía de la época.

El corpus del trabajo propiamente dicho se ha estructurado del siguiente modo: en primer lugar, definición de los diversos géneros, intergéneros y derivaciones genéricas implicados en el abigarrado panorama del thriller de la época, de cara a esclarecer lo más posible el objeto de estudio (Capítulo 2). En segundo lugar, definición y contextualización histórica del “Período Oscuro” de 1969-1975 (Capítulo 3), y de la Transición cinematográfica de 1976-1983 (Capítulo 4), así como de la influencia del contexto tecnológico (Capítulo 5), para delimitar las coordenadas específicas en que va

a desarrollarse el thriller de la época. Después, se han definido las características específicas y evolución concreta del thriller en ambos períodos (Capítulos 6 y 7), teniendo en cuenta los múltiples ejemplos y categorías extraídos de los visionados previos, así como la influencia decisiva del contexto histórico de cada momento.

Fruto de todo el trabajo anterior, se ha elaborado un estudio de carácter histórico-crítico de los títulos considerados más representativos del thriller español de 1969-1983 (se han seleccionado 65 sobre un total de 261), y se les han aplicado las categorías de análisis extraídas de las investigaciones previas (genéricas, históricas y tecnológicas), en una nueva retroalimentación (Capítulo 8). Dada la gran heterogeneidad del thriller de la época y su propia naturaleza de intergénero, más que de género según los cánones clásicos y convencionales, se ha considerado que una plantilla homogénea de análisis hubiera resultado contraproducente para el mismo. Verbigracia, el peso de la estructura argumental es importante en una obra como *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), pero irrelevante en un *giallo* como *La perversa señora Ward* (Sergio Martino, 1971), film representativo de una corriente en que prima claramente el formalismo y el artificio estético, sobre toda consideración guionística. Así pues, cada análisis específico se ha desarrollado teniendo en cuenta criterios de:

- Representatividad histórica de cada película, sea en cuanto a un género, corriente o derivación genérica específica, sea en cuanto a las características de cada período histórico (por ejemplo, en cuanto al “Período Oscuro”: necesidad de integración de los miembros del Nuevo Cine Español en el cinema comercial, represión censoral, etc.), sea en cuanto al empleo de categorías temático-argumentales en boga en cada momento histórico, sea por la imbricación con su contexto tecnológico concreto.
- Interés de las películas para su recuperación histórico-documental. Se han puesto en valor diversos títulos olvidados o postergados por la historiografía, y se ha seguido la

trayectoria documental (a través de referencias bibliográficas o de reseñas en medios de comunicación) de tales films, para destacar su significación.

No obstante, el citado criterio de representatividad histórica se ha dividido en los siguientes apartados:

- Casos ejemplares o paradigmáticos de una corriente filmica, contexto histórico, etc.
- Casos singulares, o excepciones significativas a la regla establecida en cada momento histórico.

Tal selección de películas, que se pretende ilustrativa tanto de las generalidades como de las singularidades del thriller de la época, es la siguiente:

-*Algo amargo en la boca* (Eloy de la Iglesia, 1969). Incluida como caso singular y film inclasificable, pero al mismo tiempo como obra representativa de la inserción de un universo autoral reconocible, en los imperativos comerciales y de cine popular. Sea como fuere, también es uno de los primeros films que intentaban introducir un discurso político en el cine de la época a través de films de cierta vocación popular, para eludir así las iras de la censura.

-*El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1969). Al igual que la anterior, se trata de un caso singular de amalgama de thriller de época y drama rural (con rasgos estilísticos heredados de Valle-Inclán o Gutiérrez Solana), a la par que un caso ejemplar de la forzada inserción de los cineastas del NCE en la cinematografía comercial durante el “Período Oscuro”, y de la pretensión de introducir subrepticamente discursos políticos a través del cinema de género, para eludir la censura.

-*El cadáver exquisito/ Las crueles* (Vicente Aranda, 1969). Nuevamente, un caso singular (por su supeditación de la trama criminal a los experimentalismos estructuralistas de Resnais, Robbe-Grillet y el *Nouveau Roman*) y paradigmático (por representar una tentativa integración de la languideciente Escuela de Barcelona, en

constantes temático-argumentales más populares o asimilables por públicos más amplios).

-*La respuesta* (Josep Maria Forn, 1969). Película tangencialmente catalogable en el thriller, ya que emplea la trama criminal al servicio de una diatriba político-generacional influida por el existencialismo francés; también se trata de un caso ilustrativo de la represión censorial imperante en el “Período Oscuro”, represión que impediría a su director trabajar hasta la época de la Transición.

-*Tiempos de Chicago/ Tempo di charleston (Chicago 1929)* (Julio Diamante, 1969). Caso doblemente emblemático: de la corriente fílmica del llamado “spaghetti-gángster” hispano-italiano de 1968-1969, por un lado; y, por el otro, de la integración de los antiguos pupilos del NCE en el cinema comercial de la época.

-*Un hacha para la luna de miel/ Il rosso segno della follia* (Mario Bava, 1970). Film paradigmático de los estilemas del padre del *giallo*, y, por ende, de los de esta corriente, tan influyente en el cine de 1969-1975, sobre todo en el ámbito de la coproducción hispano-italiana.

-*Hembra (Prohibido)* (César Ardavín, 1970). Ficción ejemplar del prolífico thriller erótico-moralista de la época, y de su construcción discursiva altamente conservadora.

-*Si estás muerto, ¿por qué bailas?* (Pedro Mario Herrero, 1970). Caso singular, por tratarse de uno de los escasos ejemplos de humor abstracto y de *slapstick* bajo el modelo de Blake Edwards, realizados en España; y, al mismo tiempo, ficción ejemplar de la comedia negra y de la parodia metagenérica y metalingüística en el momento, así como de sus referentes en la cultura popular (*cartoon*, cómic, novela *pulp*).

-*Alta tensión/ Doppia coppia con regina* (Julio Buchs, 1971). Película doblemente paradigmática del thriller psicológico de su tiempo y del thriller erótico-moralista y su discurso conservador, pero también caso singular, por su inserción de un discurso

sociopolítico organicista (si no falangista) valiéndose de los resortes del cine de género. También es ilustrativo de los intentos de incluir un solapado discurso político en ficciones de género en el cine del momento.

-*Marta/ Doppo di che, uccide il maschio e lo divora* (José Antonio Nieves Conde, 1971). Caso paradigmático de film de suspense y thriller psicológico bajo referentes estrictamente hitchcockianos, lo que fue hartó frecuente durante el período, pero también de la forzada integración de los miembros de la llamada generación cinematográfica de los “regenracionistas” en el cine comercial de la época.

-*Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971). Film ejemplar de la comedia negra y la parodia intertextual a la sazón en boga.

-*El muerto hace las maletas/ Der Todesrächer von Soho* (Jesús Franco, 1971). Incluida en la selección por ser doblemente ilustrativa: primero, de aquellas derivaciones policíacas europeas (como el *polar* francés, o, en este caso concreto, el *Krimi* alemán); y, segundo, por ser emblemática de los estilemas del cineasta de género de bajo presupuesto más prolífico y activo del período: Jesús Franco.

-*La perversa señora Ward/ Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1971). Caso paradigmático de los estilemas de los abundantes seguidores de Mario Bava dentro del *giallo* hispano-italiano.

-*Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1972). Película absolutamente singular e inclasificable, que constituye un deliberado reverso perfecto de los estilemas del cinema genérico del período.

-*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972). Caso singular por su osado discurso político, pero también ilustrativo de los estilemas de su director y de los intentos de aclimatar las constantes del *giallo* a la España tardofranquista, en una suerte de *giallo* español, lo que se hizo hartó frecuente en la época.

-*Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972). Ficción ejemplar del cine-cómic policíaco del momento, aunque también caso singular, por fusionar estos referentes con los del giallo, y por inspirarse en modelos europeos de los años 60 (Mario Bava, Umberto Lenzi, Roger Vadim).

-*El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1973). Caso cuatro veces paradigmático: del cine policíaco español que en la época construía un discurso de denuncia política desde el cine de género, del *giallo* español, de la inserción de los ex integrantes del NCE en la cinematografía comercial, y de los graves problemas de recambio generacional en el cinema del período, ya que supuso el primer, último y único largometraje de su director.

-*El consejero/ Il consigliere* (Alberto de Martino, 1973). Ficción doblemente ilustrativa del *poliziesco* hispano-italiano y de las explotaciones de El Padrino surgidas entre las coproducciones policíacas de España con el país transalpino.

-*Hay que matar a B.* (José Luis Borau, 1973). Caso singular de parábola política en la forma de thriller, pero también caso paradigmático de la integración de un miembro del NCE, Borau, en el cine comercial de la época, así como de los estilemas autorales de este reconocido director, quien luego participó en otros policíacos de la época.

-*No es nada, mamá, sólo un juego* (José María Forqué, 1973). Escogida como ejemplo de ciertas constantes eróticas del thriller de la época, y de la integración de los cineastas de la generación de los “regenracionistas” en el cine comercial, así como de la activa inserción del tándem José María Forqué-Rafael Azcona en el cine policíaco del período.

-*Un par de zapatos del 32/ Qualcuno ha visto uccidere (Unica traccia: un paio di scarpe N. 32)* (Rafael Romero Marchent, 1973). Caso paradigmático del cine de suspense de la época, por sus influencias y algunas de sus constantes temáticas.

-*Pena de muerte* (Jordi Grau, 1973). Ejemplo de la integración de miembros de la Escuela de Barcelona en el cine comercial, así como del thriller erótico-moralista, y de otros rasgos típicos del cine de temática criminal del momento, como la ambientación en un país extranjero para eludir la represión censoral.

-*La policía detiene, la ley juzga/ La polizia incrimina, la legge assolve* (Enzo G. Castellari, 1973). Ficción ejemplar del *poliziesco* hispano-italiano.

-*Las ratas no duermen de noche/ Le viol et l'enfer* (Juan Fortuny, 1973). Caso ilustrativo de la hibridación genérica propia del thriller de la época.

-*Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973). Caso paradigmático de *giallo* español, pero también caso singular, por su consciente españolización de los referentes esgrimidos, frente al cosmopolitismo hegemónico en el período.

-*El comisario G (El caso del cabaret)* (Fernando Merino, 1974). Caso paradigmático de la subsistencia de la tradición autóctona del thriller de apología policial, pero también singular, por su inspiración en referentes clásicos franceses.

-*Larga noche de julio* (Luis José Comerón, 1974). Caso paradigmático del vehículo genérico para el tratamiento indirecto de problemas sociales, y también ilustrativo de ciertas temáticas larvadamente tratadas por policíacos españoles del momento (verbigracia, la homosexualidad o la lucha de clases)

-*El clan de los nazarenos/ El profanador/ I quattro del clan del cuore di pietra* (Joaquín L. Romero Marchent, 1975). Caso singular, por tratarse de un *poliziesco* hispano-italiano que utiliza la iconografía religiosa del catolicismo (algo habitual en otras derivaciones genéricas populares, como el spaghetti-western), aquí al servicio de una parábola moral con fuerte arraigo en tradiciones literario-culturales españolas.

-*Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Film de extraordinaria complejidad, caso paradigmático del cine metafórico español de los 70 y de la paulatina politización de

nuestra cinematografía desde 1975, pero al mismo tiempo, caso singular, por ser sólo parcial y lateralmente catalogable en el thriller, merced a su estructura argumental y algunos de los temas tratados.

-*Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975). Ejemplo de cine metafórico del momento y de film de apología policial (de hecho, supone el cierre de la “Trilogía del Comisario Mendoza” abierta por el propio De la Loma durante el “Período Oscuro”), pero también caso singular, por tratarse de un film metafórico desde una perspectiva ideológica conservadora. También supone, al igual que otros títulos de la época, un gozne entre el policíaco de 1969-1975, y el de la Transición cinematográfica, con un abordaje más directo y politizado de las temáticas a tratar.

-*La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1975). Film singular, resumen crítico y metalingüístico del thriller español del “Período Oscuro”, del que acaso supone su definitivo cierre.

-*Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975). Caso singular de drama rural que pretende ofrecer una perspectiva histórica, y que, sólo por su trama criminal puede considerarse parcialmente catalogable en el thriller.

-*Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976). Caso singular, por tratarse de la última película-evento del franquismo, un policíaco con ribetes de cine de aventuras ambientado en tiempos de la II República, y que traza un discurso apologético de la Guardia Civil y del orden rural español tradicional.

-*El segundo poder (El hombre de la cruz verde)* (José María Forqué, 1976). Caso paradigmático del cine histórico-revisionista de la Transición, pero también singular, por tratarse de un policíaco de época que arremete contra los mitos de la España imperial tan omnipresentes en la ideología del franquismo, a través de la adaptación de una novela de un exiliado republicano.

-*Tatuaje (Primera aventura de Pepe Carvalho)* (Bigas Luna, 1976). Incluida por tratarse del título fundacional del *neo-noir* español.

-*Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977). Caso singular, por tratarse de una amalgama de los estilemas de dos de los cineastas más reconocidos de la época (Borau y Gutiérrez Aragón), dentro de la politización temática característica del thriller de la Transición.

-*Dinero negro/ El procedimiento/ De mica en mica s'omple la pica* (Carlos Benpar, 1977-1983). Caso paradigmático del cine catalán y del *neo-noir* nostálgico de la época.

-*Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977). Incluida como paradigmática del cine policíaco-político de la Transición.

-*El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977). *Giallo* autóctono de referentes conscientemente españolizados, pero también ficción ejemplar de la continuidad del cine de género de bajo presupuesto en este período, hasta la llamada “Ley Miró” del 83.

-*Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977). Film ilustrativo del cine policíaco-político de la época, así como del peso de la temática histórico-política en el cinema de la Transición.

-*Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977). Incluida por tratarse del título fundacional del cine quinquí.

-*Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977). Título emblemático de la *rape-movie* de la Transición, elaborado según modelos y patrones del cine norteamericano de explotación de los 70.

-*El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978). Caso singular, por tratarse del único documental español de la época que utiliza códigos del cine policíaco para reflexionar sobre ellos.

-*Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978). Ficción ejemplar del cine policíaco-político de la época, aunque también se trate de un caso singular, por su abierto posicionamiento ideológico obrerista, y su probable inspiración en modelos latinoamericanos.

-*Dinero maldito/ Il braccio violento della malavita* (Sergio Garrone y José Luis Fernández Pacheco, 1978). Incluida como caso paradigmático de la continuidad del cine de género de bajo presupuesto del “Período Oscuro” en plena época de la Transición.

-*Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978). Ficción ejemplar del cine policíaco-político del momento, cuyo principal interés reside en su síntesis de referentes del cine clásico norteamericano, con elementos propios del cine francoitaliano de denuncia de los años 60-70.

-*La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978). Caso ilustrativo del cine policíaco-político de la Transición es, al igual que la anterior o *Camada negra*, uno de los títulos más emblemáticos de la época. También resulta un caso singular, ya que, en su radicalidad y osadía ideológicas, disecciona las condiciones del pistolero barcelonés que contribuyeron al golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923, en claro paralelismo histórico-político con el advenimiento de la dictadura franquista.

-*El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979). Film ilustrativo del cine policíaco-político de la época, pero también caso singular, por tratarse de una prolongación de los temas tratados en *El bosque del lobo*, y por la represión que sufrió a causa de denunciar excesos cometidos por la Guardia Civil. Es, igualmente, otro título altamente significativo del cine español de la Transición.

-*F.E.N.* (Antonio Hernández, 1979). Caso singular, por adoptar una estructura de film de suspense para trazar una parábola sobre la represión en los colegios religiosos y la enseñanza clerical franquista.

-*Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). Film paradigmático del cine policíaco-político de la Transición, a la par que una de las películas emblemáticas de la época.

-*Deprisa, deprisa/ Vivre vite* (Carlos Saura, 1980). Film representativo de la inserción de algunos de los autores más reconocidos de nuestra cinematografía en determinadas corrientes del cine de género (aquí, el cine quinquí) durante la Transición. También es un caso singular, por la síntesis del universo metafórico propio de Saura, con los referentes genéricos y naturalistas del cine quinquí.

-*La mano negra* (Fernando Colomo, 1980). Film representativo de la “comedia madrileña” de la época y del cinema de la llamada “Escuela de Yucatán”, pero también caso singular, por tratarse de una asimilación del policíaco (aquí, una comedia de corte paródico) a las constantes de esas corrientes filmicas.

-*La patria del “Rata”* (Francisco Lara Polop, 1980). Ficción ejemplar del cine quinquí asimilable a constantes ideológicas del franquismo sociológico, así como a la corriente de policíaco de extrema derecha de la época.

-*Todos me llaman “Gato”* (Raúl Peña, 1980). Ficción ejemplar de las corrientes ideológicas del desencanto dentro del cine quinquí, pero también caso singular, por tratarse de un ejercicio autoral de un ex integrante del NCE, aunado a la vocación popular del cine quinquí.

-*Viciosas al desnudo* (Manuel Esteba, 1980). Caso paradigmático del thriller erótico softcore de la época, realizado al socaire de la clasificación “S”, y también de la continuidad de ciertas constantes ideológicas del thriller erótico-moralista del “Período Oscuro”, durante la Transición.

-*El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1981). Ficción ilustrativa del cine policíaco-político de la Transición, pero también caso singular, por tratarse de uno de los escasos films que pretendieron crear una tradición propiamente autóctona de *neo-noir*.

-*Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981). Ficción ilustrativa del *neo-noir* de la época, y caso singular, por sus referentes en la cultura *underground* barcelonesa del momento.

-*Corridas de alegría/ Días calientes* (Gonzalo García-Pelayo, 1981). Film representativo del llamado “cine andaluz” de la Transición, pero también caso singular, por ser la única cinta de esta corriente que adopta algunos rasgos de cine policíaco. Sea como fuere, se trata asimismo de una obra de difícil clasificación, sólo parcialmente catalogable en el cine policíaco.

-*El crack* (José Luis Garci, 1981). Caso paradigmático de *neo-noir* nostálgico de la época, al mismo tiempo que uno de los policíacos más reconocidos del cine español, e ilustrativo de los estilemas de su director, José Luis Garci.

-*La mujer del ministro* (Eloy de la Iglesia, 1981). Film representativo del cine policíaco-político de la Transición y de las constantes autorales de su director, Eloy de la Iglesia, muy activo en el thriller español de 1969-1983.

-*Asalto al Banco Central* (Santiago Lapeira, 1982). Ficción ejemplar del abundante cine policíaco-político de la época.

-*Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982). Caso paradigmático del cine policíaco-político de la época, pero también caso singular, por cuanto supone una recapitulación ideológica a la luz del “desencanto” de la izquierda durante la Transición.

-*Todos al suelo* (Mariano Ozores, 1982). Pieza representativa de la exitosa comedia populista de Ozores, y caso singular, por tratarse del único caso de inserción de esta en la parodia policíaca.

-*Los blues de la calle Pop (Las aventuras de Felipe Malboro, Volumen 8º)* (Jesús Franco, 1983). Caso paradigmático de la utilización por algunos cineastas de género de los canales comerciales del cine erótico de clasificación “S”, pero también caso singular,

por tratarse, dentro de la parodia, del único caso español de neo-noir con referentes en el cómic.

-*El Caso Almería* (Pedro Costa Musté, 1983). Ficción ejemplar del cine policíaco-político de la Transición, del que puede considerarse el cierre.

-*La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983). Caso singular, sólo lateralmente catalogable en el thriller, ya que se trata de un drama sociopolítico que emplea algunas constantes del cine negro para reconstruir las circunstancias del asesinato de un militante abertzale. En cuanto a la datación, los problemas de partida estaban claros: ha sido necesario recurrir a catálogos y anuarios oficiales para elaborar la filmografía, pero ello ha comportado algunos problemas, debido a las considerables lagunas al respecto. No había, o no se han encontrado, anuarios de UNIESPAÑA de 1973, 1974 y 1975; los anuarios oficiales de UNIESPAÑA de 1976 y 1977 son deficientes e incompletos, así como otros anuarios oficiales que, extrañamente, ni siquiera salían publicados todos los años. Ello se debe a que la catalogación de películas con fines promocionales a través de entidades como Uniespaña, siguió siendo bastante deficiente hasta la regularización de las publicaciones promocionales de la Dirección General de Cinematografía a partir de 1983. La cronología del cine español elaborada por Pascual CEBOLLADA (1996)¹ es, con todos los respetos, un cúmulo de errores. Asimismo, IMDB, aunque estimable en muchos aspectos, también contiene diversos errores y omisiones, ya que las fichas las elaboran lo mismo profesionales que aficionados anónimos. A menudo, las fichas técnicas de films poco conocidos o las filmografías de profesionales del medio poco valorados, no suelen estar completas. En este sentido, y con respecto a las películas calificadas para su distribución comercial en España, la base de datos más fiable para el establecimiento de una filmografía de estas características sigue siendo la de Filmoteca

¹ CEBOLLADA, Pascual (1996): *Enciclopedia del cine español*, vol. 2: *Cronología*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Española. Asimismo, ha sido necesario recurrir a la canónica *Guía del Cine* de Carlos AGUILAR (2006),¹ y a libros de aficionados, como *Los thrillers españoles*, de Juan Julio DE ABAJO DE PABLOS (2001-2003),² obra aparentemente enciclopédica y monumental (nueve volúmenes), que, sin embargo, aparte de resultar altamente discutible, está, a la postre, bastante incompleta.

Algunas de las películas visionadas en soporte de triacetato de celulosa se encontraban en un estado de avanzado deterioro a causa del síndrome de degradación acética o síndrome del vinagre. La contracción de las copias producida por la pérdida de plastificante del soporte provocaba que algunas de ellas a menudo se rompieran por los empalmes de acetona al pasar por los tambores de la moviola. Asimismo, algunos films sólo se han podido visionar en copias de trabajo, utilizadas en su día para comprobar el etalonaje y las mezclas de sonido. En estas copias, la ratio de aspecto de pantalla variaba constantemente, por lo que era difícil deducirla del propio material. Sin embargo, otras, las rodadas en Techniscope, son de fácil catalogación en este sentido, pues se trata de copias de explotación anamórficas, que en la Filмотeca deben visionarse en una moviola especial Steinheim, provista de lente anastigmática o desanamorfizadora.

Otro problema metodológico que se presenta en el estudio de esta etapa concierne a la inserción del cine español a partir de los 60 en el panorama europeo de las coproducciones internacionales. Ello implicará que diversas categorías pertenecientes a las corrientes nacionales del thriller policíaco en otros países de Europa entrarán en el cine español, con especial fuerza en el “Período Oscuro”, donde, especialmente entre 1969 y 1973, engrosarán nuestra cinematografía el *giallo* y el *poliziesco* italianos, el *polar* francés, y el *Krimi* de la República Federal Alemana. Ha sido preciso caracterizar

¹ AGUILAR, Carlos (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

² DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio (2001-2003) (9 vols.): *Los thrillers españoles*. Valladolid: Fancy.

cada una de estas corrientes filmicas y proporcionar una pequeña sinopsis de su evolución para hacer comprensible su posterior estudio, ya que el grueso de ellos son conceptos desconocidos hoy para la mayor parte del público e incluso de los investigadores. Cabe agregar que no existen apenas fuentes científicas sobre tales corrientes cinematográficas, con la única excepción de la monografía sobre el *giallo* escrita por el profesor de la Universidad de Gales Mikel J. KOVEN (2006).¹ Por ello, ha sido necesario recurrir, para documentar tales corrientes, a fuentes elaboradas por críticos cinematográficos o escritores cinéfilos, aunque siempre tomando las debidas cautelas ante el rigor y coherencia argumentativos y documentales, esgrimidos por tales autores.

Además de estas guías, se ha recurrido a otras,² así como a cronologías,³ etc. Para la datación de los films se ha utilizado la fecha del depósito legal (que se estima la más fiable dentro de la poca fiabilidad de las fechas de las producciones cinematográficas), bien a partir de los rótulos de crédito de las propias películas visionadas, bien a través de la data de los guiones depositados en la Biblioteca Nacional (cuando los hubiere) junto con fichas, guión definitivo y fotos de rodaje, para efectuar el susodicho depósito legal.

Otro problema de la investigación ha estribado en que Filmoteca Española no poseía copia alguna –al menos hasta esta investigación, y *al menos como material de acceso para investigadores y/o proyección*- de varios thrillers de 1969-1983, concretamente doce de ellos, o bien tales copias no han sido catalogadas. En febrero de 1963, bajo la égida de García Escudero, se había establecido el depósito obligatorio de una copia de

¹ KOVEN, Mikel J. (2006): *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham: Scarecrow Press.

² GASCA, Luis (1998): *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta; RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española; y RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro (2008): *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

³ CEBOLLADA (1996), op. cit.

cada película producida y/o distribuida en España, en Filmoteca Española. Tal disposición no se cumpliría del todo hasta 1977,¹ pero aun así, igualmente diversos productores se ahorraron taimadamente acatar la legalidad en tal sentido. O bien, en lugar de depositar copia de explotación, depositaban copiones, negativos, internegativos o copias de trabajo, que en su mayoría resultan inaccesibles para el investigador e impracticables cara a la proyección pública, amén de que su contratipado –en caso de que lo requieran- exige una inversión económica. Ello viene a significar que se dan huecos notorios en los fondos filmicos de los archivos cinematográficos estatales. Además se da a menudo el caso de que algunas películas aún no han sido catalogadas y/o todavía no se ha emitido informe alguno sobre el estado de los materiales, por lo que estos no son puestos a disposición del investigador.²

El autor de este trabajo ha logrado, a través de coleccionistas y antiguos propietarios de videoclubs, recuperar cinco de esos títulos, digitalizados en formato DVD a partir de vídeos descatalogados desde hace aproximadamente treinta años. Casi todas ellas, excepto una, procedente de una grabación televisiva obtenida hace más de veinte años: el *polar* hispano-francés *Las bellas/ Las bellas del bosque* (1969), dirigida por un nombre otrora célebre del realismo poético francés de entreguerras: Pierre Chénal; el thriller español, emparentado con el *Krimi* germano-occidental, *Jack el Destripador de Londres* (José Luis Madrid, 1971); el thriller de apología policial con inusitados ribetes de cine metafórico *Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975); el thriller policiaco-político hispano-venezolano de bajo presupuesto *El terrorista* (Víctor Barrera/ Víctor Alcázar/ Vic Winner, 1978) y el film quinqué *Los últimos golpes del Torete* (José

¹ “La creación del fondo cinematográfico de la Filmoteca Española”, en VVAA (2005): *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Filmoteca Española, p. 124.

² Hoy la práctica más corriente en Filmoteca Española es telecinar la película original y digitalizarla en formato DVD o Blue-Ray (aunque el primero, pese a ser impracticable para la proyección pública por hallarse por debajo de norma -no es Full HD ni es procesado en la mínima resolución exigida: 2K- es el más habitual debido a su bajo coste). De este modo se facilita el acceso al investigador, al tiempo que se garantiza una más duradera conservación y una menor abrasión de los materiales fotoquímicos y sus soportes plásticos.

Antonio de la Loma, 1981). Los cinco han sido entregados al Departamento de Cooperación de Filmoteca Española, para uso de futuros investigadores.

No obstante, no se han podido localizar siete de las doce películas aludidas. Algunos de estos títulos conllevan cierta importancia e interés en términos historiográficos, por lo que sería muy interesante tratar de recuperarlos para los archivos filmicos.

Igualmente han sido problemas metodológicos notables la ausencia de una historiografía tecnológica del cine español, y de documentación tecnológica en los archivos filmicos. Ello ha dificultado la contextualización histórica de la catalogación técnica de las películas (sistema de color, ratio de aspecto, etc) cara al estudio de la incidencia de la evolución tecnológica del cinema en los aspectos económicos, estilísticos y narrativos, del thriller español del tardofranquismo y la Transición.

También la crisis de la política de géneros cinematográficos ha supuesto un problema metodológico, dado que ha dificultado la catalogación elaborada: las décadas de los 60 y 70, época ya decididamente posclásica en la cinematografía, son los de la deriva postgenérica y la disolución de la política tradicional de géneros, y por ello impera la hibridación, con fenómenos como los géneros híbridos o los intergéneros, caracterizados estos últimos por la mezcolanza como esencia connatural y definitoria, y en cuya categoría va incluido precisamente el concepto de thriller, como luego se verá.

1.4.- Estado de la cuestión.

Existe un considerable vacío en lo que atañe al estudio monográfico del período final de la cinematografía del franquismo o “Período Oscuro” (el que se corresponde con el definitivo abandono, desde 1969, de las políticas cinematográficas heredadas de García Escudero). Por su parte, el cine de género de bajo presupuesto de la época únicamente ha recibido un tratamiento distante y peyorativo. Sólo el relativamente reciente estudio

sociológico-cultural sobre cine de barrio tardofranquista en España, financiado por el desaparecido Ministerio de Ciencia e Innovación, y luego convertido en libro (HUERTA FLORIANO y PÉREZ MORÁN, 2012),¹ así como obras de algunos críticos y aficionados y también de PÉREZ BOWIE (2013),² sobre relaciones entre cine y literatura popular en el franquismo, se empiezan a ocupar de este último tema. Aunque la mayoría de aproximaciones, o bien son obra de aficionados y carecen por consiguiente de verdadero interés científico, o bien sólo constituyen aproximaciones muy parciales sin afán de exhaustividad ni de análisis de conjunto, o desde un prisma de análisis literario o sociológico que sigue sin comprender la globalidad y que, por lo tanto, no interesan aquí. Ni siquiera la monografía por antonomasia sobre *cinema bis* español (EQUIPO CARTELERIA TURIA, 1974)³ se ocupa del tema con pretensiones de analizarlo en toda su complejidad, sino que más bien lo despacha con sucesivas diatribas y una caracterización superada y discutible, amén de prescindir absolutamente del thriller de la época.

Por otra parte, cabe remarcar que el thriller español de los setenta (no digamos ya en todo en su devenir histórico global) carece de un estudio sistemático y completo que lo caracterice con el rigor pertinente.

No existen filmografías exhaustivas del thriller español desde mediados de los años 60 hasta hoy. En cuanto a estudios monográficos, hay dos salvedades, aunque no pertenecen al ámbito científico: la primera serían los artículos de Antonio José NAVARRO,⁴ Jesús PALACIOS,⁵ y Rubén LARDÍN,⁶ incluidos en el libro colectivo

¹ HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, y PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012): *El cine de barrio del tardofranquismo. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

² PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.) (2013): *La noche se mueve: la adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Libros de la Catarata.

³ EQUIPO CARTELERIA TURIA (1974): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.

⁴ “El cine negro y el thriller español (1950-1975): historia de un desencuentro”.

⁵ “Ni rebeldes ni causa: rebeldía juvenil en el cine español de los 90”

⁶ “Menos es nada: una aproximación al último cine negro español”.

Euronoir, serie negra con sabor europeo, publicado por la editorial T&B en colaboración con el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.¹ La otra excepción es también responsabilidad de la misma editorial: el volumen de José Antonio LUQUE (2015) titulado *El cine negro español*,² pretende ser la visión más completa sobre todo el cine policíaco producido en nuestro país, en una suerte de diccionario enciclopédico de películas policíacas españolas. Cabe decir que se halla henchido de lagunas, por lo que su afán de completismo no se ve realmente colmado.

Sea como fuere, continúa sin existir, como tal, una filmografía sistemática y exhaustiva de todo el cinema de temática criminal producido en España entre 1969 y 1983.

Ante la muerte, durante el “Período Oscuro”, de la mayoría de publicaciones cinematográficas especializadas de carácter auténticamente riguroso, y el mayoritario desinterés de los historiadores por el grueso de la filmografía de esta etapa, existen tres fuentes coetáneas principales para documentarla: el libro compilatorio del Colectivo Marta HERNÁNDEZ (1976);³ la revista *Cine en Siete Días*, publicación sobre todo frívola que se extinguirá en 1973; y el diario *ABC*. La segunda fuente publicará, a partir de 1970, series de artículos de los críticos RUIZ BUTRÓN y VIZCAÍNO CASAS, así como del productor José Pedro VILLANUEVA, altamente inmersos en la coyuntura de crisis de la cinematografía autóctona, y que, por su carga crítica y valor testimonial, merecen tenerse en cuenta. Asimismo, merecen citarse *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*,⁴ de Domènec FONT (1976) (en el que periodizaba una etapa 1970-1975 apellidándola “de desintegración y nuevas formas de compromiso”), el interesante libro de José María OTERO (2006), *TVE: escuela de cine*, referente de la historia de las relaciones de TVE con la cinematografía autóctona, sobre todo en las

¹ PALACIOS, Jesús (ed.) (2006): *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.

² LUQUE, José Antonio (2015): *El cine negro español*. Madrid: T&B.

³ HERNÁNDEZ, Marta (1976): *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.

⁴ Barcelona: Avance.

esferas jurídica, laboral y económica; y la monografía legislativa de Antonio VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR (1992), *Historia de la política de fomento del cine español*.¹

Otras importantes fuentes documentales de la época, como los boletines de la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine (ASDREC), desgraciadamente no han sido coleccionadas al completo por los archivos cinematográficos de nuestro país, lo que nos priva de un valioso instrumento de conocimiento de la evolución de la cinematografía española del período en sus aspectos económicos, laborales y sindicales.

A la lamentable ausencia de estudios monográficos cabe sobreañadir el problema metodológico de que el estudio del cine clasificado “S” –al fin y al cabo, una corriente precaria, de explotación e ínfimo presupuesto- ha quedado en manos de aficionados erotómanos, como KRANKOL (1996)² y PÉREZ NIÑO (2011),³ el primero de los cuales ha sido el único en elaborar una filmografía verdaderamente exhaustiva de este cine, habida cuenta de la desidia de las instancias oficiales de la época a la hora de catalogar los films españoles, incluso a efectos puramente administrativos.

En su mayor parte, como puede apreciarse, las fuentes bibliográficas consultadas son ajenas al ámbito académico y a menudo carecen del peso científico de otros historiadores y estudiosos citados en este trabajo, como RIAMBAU o MONTERDE. Ello se debe al tradicional desinterés de los investigadores académicos por la llamada cultura popular, indiferencia que, como ya se ha apuntado, parece estar siendo lentamente reparada en las últimas décadas.

¹ VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

² KRANKOL, Joe (1996): *E”S”paña erótica: historia del cine clasificado “S”*. Madrid: Stripper.

³ PÉREZ NIÑO, Tomás (2011): *El cine erótico español. Los cien mejores títulos*. Madrid: Cacitel.

1.5. Fuentes de la investigación.

Aparte de las ya citadas, se han empleado en esta investigación muy diversas fuentes, que bien podrían clasificarse en las siguientes categorías:

- a) Monografías científicas escritas por historiadores consagrados que constituyen referencia ineludible para cualquier trabajo de investigación cinematográfica, principalmente en nuestro país, aunque se incluyen obras importantes y de proyección internacional, sobre narratología cinematográfica o teoría de los géneros, e incluso sobre historia tecnológica del cine y su interacción con los aspectos formales y estilísticos de la expresión fílmica: así: ALTMAN,¹ BENET FERRANDO,² BLANCO MALLADA,³ BORDWELL,⁴ CASTRO DE PAZ,⁵ F. HEREDERO,⁶ GUBERN,⁷ MONTERDE,⁸ RIAMBAU y TORREIRO,⁹ SALT,¹⁰ etc. En este apartado pueden incluirse obras enciclopédicas de consulta

¹ ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

² BENET FERRANDO, Vicente J. (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gángsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

³ BLANCO MALLADA, Lucio (1989): *IIEC y EOC: Una escuela para el cine español. Tesis doctoral dirigida por Enrique Torán Peláez*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

⁴ BORDWELL, David (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

⁵ CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra; CASTRO DE PAZ, José Luis, y PENA PÉREZ, Jaime (1993): *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe/ Xunta de Galicia; y CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) (2004): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

⁶ F. HEREDERO, Carlos (1990): *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Madrid: Filmoteca Española; y F. HEREDERO, Carlos, y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

⁷ GUBERN, Román, y FONT, Domènec (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros; y GUBERN et al. (2009), op. cit.

⁸ MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

⁹ RIAMBAU y TORREIRO (1998), op. cit.; y RIAMBAU y TORREIRO (2008), op. cit.

¹⁰ SALT, Barry (1983): *Film Style and Technology: History and Analysis*. Somerset: Starword.

como las dirigidas por BORAU,¹ PÉREZ PERUCHA,² o F. HEREDERO, RODRÍGUEZ MERCHÁN y GIROUD,³ entre otros.

- b) Monografías técnicas escritas por profesionales calificados del sector, algunos de ellos integrados en el mundo académico y científico. En esta categoría debe incluirse a: CONNIO SANTINI,⁴ CUEVAS,⁵ DEL AMO,⁶ DEL AMO GARCÍA,⁷ DEL REY,⁸ MILLERSON,⁹ RAIMONDO SOUTO,¹⁰ RYAN¹¹, SAMUELSON¹² y TORÁN.¹³
- c) Monografías escritas por críticos, divulgadores y periodistas cinematográficos profesionales, escogidas por aportar datos histórico-documentales relevantes o por la coherencia asumible de sus prismas de análisis. En este apartado puede incluirse a AGUILAR,¹⁴ COMA,¹⁵ GREGORI,¹⁶ LLORENS,¹⁷ PALACIOS,¹ los

¹ BORAU, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Autor/Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

² PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

³ F. HEREDERO, Carlos, RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, y GIROUD, Iván (2011-2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.

⁴ CONNIO SANTINI, Carlos (1954): *Introducción al color*. Buenos Aires: Laboratorios Alex, S.A.;

⁵ CUEVAS, Antonio (2010): *Manual básico de tecnología audiovisual*. San José: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.

⁶ DEL AMO, Antonio (1972): *Estética del montaje*. Madrid (sin datos de editorial).

⁷ DEL AMO GARCÍA, Alfonso (2006.): *Clasificar para preservar*. Madrid/México D.F.: CONACULTA-Cineteca Nacional de México/Filmoteca Española.

⁸ DEL REY, Pedro (2002): *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona: Ariel.

⁹ MILLERSON, Gerald (2008): *Iluminación para televisión y cine*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.

¹⁰ RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1969): *Técnica de la cámara cinematográfica*. Madrid: Taurus; RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario; (1973): *Técnica del cine documental y publicitario*. Barcelona: Omega; RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1976): *Manual de cine, audiovisuales y video-registros*. Barcelona: Omega; RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1997): *Manual del cámara de cine y video*. Madrid: Cátedra; y RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (2007): *Motion Picture Photography: a History*. Jefferson: McFarland and Company, Inc.

¹¹ RYAN, Roderick T. (1977): *A History of Motion Picture Color Technology*. Londres: Focal Press.

¹² SAMUELSON, David W. (1984): *La cámara de cine y el equipo de iluminación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

¹³ TORÁN, Enrique (1999): *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*. Madrid: Síntesis.

¹⁴ AGUILAR, Carlos (1993): *Dossier Jesús Franco*. Madrid: Filmoteca Española; AGUILAR (2006), op. cit.; AGUILAR (2011), op. cit.; AGUILAR, Carlos (2015): *Julián Mateos. El bello tenebroso*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

¹⁵ COMA, Javier (1980): *Novela negra, cine negro*. Barcelona: El Viejo Topo; y COMA, Javier, y LATORRE, José María (1990): *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por...

¹⁶ GREGORI, Antonio (2009): *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.

¹⁷ LLORENS, Antonio (1988): *El cine negro español*. Valladolid: 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid; y LLORENS, Antonio (1998): *José Giovanni: la aventura de la serie negra*. Valencia:

los hermanos PÉREZ MERINERO,² SIMSOLO,³ etc. En este apartado se incluyen importantes obras enciclopédicas de consulta dirigidas por críticos como PASSEK.⁴

- d) Obras de carácter testimonial, biográfico o autobiográfico, escritas por críticos o profesionales del sector, y escogidas por su valor testimonial o por contener datos de objetivo interés histórico-documental: GALÁN,⁵ GRAU,⁶ NASCHY,⁷ OZORES,⁸ etc. Se incluyen en este apartado los libros de entrevistas a cineastas, o articuladas en torno a ellas como fuente documental principal: AGUILAR,⁹ BARBÁCHANO,¹⁰ BARDEM,¹¹ CRISTÓBAL,¹² DE ABAJO DE PABLOS,¹³ DIAMANTE y SÁNCHEZ VILLACORTA,¹⁴ GARCÍA DE DUEÑAS,¹⁵ M. TORRES,¹⁶ SORIA,¹⁷ etc.
- e) Monografías escritas por aficionados, escogidas por haber cubierto huecos no henchidos historiográfica y documentalmente por las categorías anteriores, así

Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Este autor reúne además la peculiaridad de haber sido un profesional de la industria cinematográfica en sus modalidades de producción y distribución.

¹ 2006, op. cit.

² PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975): *Cine y control*. Madrid: Castellote Editor.

³ SIMSOLO, Noël (2007): *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴ PASSEK, Jean-Loup (dir.) (1992): *Diccionario del cine*. Madrid: Rialp.

⁵ GALÁN, Diego (2006): *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza y Janés.

⁶ GRAU, Jordi (2014): *Confidencias de un director de cine descatalogado*. Madrid: Calamar Ediciones.

⁷ NASCHY, Paul (1997): *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos Editor. Este libro alberga además el interés adicional de los datos históricos aportados por dos críticos cinematográficos expertos en la polifacética filmografía de este personaje: Adolfo CAMILO DÍAZ y Luis VIGIL.

⁸ OZORES, Mariano (2002): *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.

⁹ AGUILAR, Carlos (1999): *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Almería: Diputación de Almería; AGUILAR, Carlos, y HAAS, Anita (2008): *Eugenio Martín, un autor para todos los géneros*. Granada: Retroback y Séptimo Vicio.

¹⁰ BARBÁCHANO, Carlos (1989): *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española.

¹¹ BARDEM, Juan Antonio (2002): *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B.

¹² CRISTÓBAL, Ramiro (1997): *Elías Querejeta. El hombre que hace posible la magia*. Huelva: XXIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

¹³ DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón Ediciones.

¹⁴ DIAMANTE, Julio, y SÁNCHEZ VILLACORTA, José María (dir.) (1996): *Julio Diamante. Los trabajos y los días*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

¹⁵ GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (2003): *José G. Maesso, el número 1*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz.

¹⁶ M. TORRES, Augusto (1992): *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón* (2ª edición ampliada). Madrid: Editorial Fundamentos.

¹⁷ SORIA, Florentino (1990): *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

como por contener datos inéditos de objetivo interés histórico-documental, siquiera en el aspecto meramente filmográfico: así, las citadas de DE ABAJO DE PABLOS (2001-2003), KRANKOL (1996), LUQUE (2015), o PÉREZ NIÑO (2011), entre otros.

- f) Monografías o escritos de la época de interés por su ilustración de determinados aspectos del contexto histórico general del momento, así: AGUIRRE BELLVER,¹ CARR,² RODRÍGUEZ JIMÉNEZ,³ RUIZ,⁴ etc.
- g) Monografías y artículos científicos que ilustran aspectos específicos útiles para la mejor comprensión de la narración y discurso de determinados films: así por ejemplo, GARCÍA BALLESTER⁵ para *El segundo poder* (José María Forqué, 1976), LACAN⁶ para *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977), etc.
- h) Artículos científicos de interés para el ámbito de este trabajo –incluyendo la contextualización histórico-tecnológica, y su evolución y precedentes-, tales como los de HUESO MONTÓN,⁷ R. TRANCHE,⁸ RUEDA LAFFOND,⁹ etc.
- i) Catálogos, anuarios, cronologías, y repertorios biofilmográficos.
- j) Publicaciones periódicas de la época, con datos relevantes o el seguimiento periodístico y crítico de determinados films del lapso temporal estudiado.

¹ AGUIRRE BELLVER, Joaquín (1981): *El Ejército calla*. Madrid: Santafé. Se trata de una compilación de artículos del cronista parlamentario del diario *El Alcázar*. Alberga un particular interés por su ilustración de las actitudes político-ideológicas de la extrema derecha de la Transición respecto a hechos históricos muy concretos, pero también, y sobre todo, por iluminar considerablemente el contexto histórico-político del caso de la película *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).

² CARR, Raymond (2003): *España de la Restauración a la democracia (1875-1980)*. Barcelona: Ariel.

³ RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (1994): *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁴ RUIZ, David (2002): *La España democrática (1975-2000)*. Madrid: Síntesis.

⁵ GARCÍA BALLESTER, Luis (1976): *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. Madrid: Akal.

⁶ LACAN, Jacques (1984): *El seminario, n° 3: Las psicosis*. Barcelona: Paidós Ibérica.

⁷ HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1991): “La exhibición cinematográfica española: Datos para un análisis”. *Cuadernos cinematográficos*, n° 7, pp. 9-21. Universidad de Valladolid.

⁸ R. TRANCHE, Rafael: “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, en *Historia Social*, n° 63, 2009, p. 94.

⁹ RUEDA LAFFOND, José Carlos (2005): “La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació y Cultura*, 32, pp. 45-71. Universitat Autònoma de Barcelona.

- k) Publicaciones (*fanzines*) elaboradas por aficionados, pero con datos novedosos y de interés histórico-documental, obtenidos principalmente mediante entrevistas.
- l) Legislación del “Período Oscuro” y la Transición cinematográfica, a través del Boletín Oficial del Estado.
- m) Expedientes de censura del Ministerio de Información y Turismo, consultados en el Archivo General de la Administración (AGA).
- n) Los propios films visionados.
- o) Extras de DVD con datos relevantes, originarios de fuentes bibliográficas y hemerográficas.
- p) Páginas web y bases de datos *online*, por su aportación de datos relevantes sobre determinadas películas del thriller español de 1969-1983.
- q) Entrevistas personales con algunos profesionales del sector activos en la época estudiada (ello para profundizar en la contextualización histórico-tecnológica del cine español de 1969-1983), o con profesionales especializados en áreas que afectan a determinados aspectos del relato y discurso de ciertos films analizados.

Cabe apuntar, por último, que se ha ponderado el distinto peso científico de las fuentes, así como la mayor o menor fiabilidad de los datos obtenidos. Asimismo, se ha contrastado documentalmente –con fuentes científicas y técnicas de alta fiabilidad- la información lograda en las entrevistas, siempre que ello ha sido posible.

2. EL THRILLER Y LOS GÉNEROS NARRATIVOS: ANTECEDENTES, DESARROLLO Y DERIVACIONES DEL THRILLER, Y SU INFLUENCIA EN EL CINE ESPAÑOL DE 1969-1983.

2.1.- La noción de género narrativo y su traslación al cine.

La noción de género proviene de la teoría literaria clásica, donde las poéticas tendieron a crear campos muy restrictivos conforme a la repetición de unas determinadas constantes: ello ha dado lugar a lo que podría entenderse por la teoría clásica o canónica de los géneros, que se verá por primera vez conmovida en sus cimientos por la exaltación de la originalidad artístico-creativa propia del Romanticismo.¹ Frente a esta visión normativa prerromántica, se ha desarrollado posteriormente la visión puramente descriptiva aportada por la teoría moderna de estudiosos como SCHAEFFER (1989)² o ALTMAN (2000).³ La característica primordial de esta nueva teoría es la consideración relativista de los géneros⁴ y de la naturaleza porosa de sus fronteras, así como de las infinitas posibles combinaciones o hibridaciones genéricas⁵: concepto fundamental para comprender la deriva postgenérica en que se inscribe el thriller español de 1969-1983.

La definición de los géneros por Javier LUENGOS⁶ es absolutamente paradigmática e ilustrativa del prisma de la teoría clásica:

¹ PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 91.

² SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est que ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.

³ ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

⁴ ALTMAN (2000), p. 81: "Sólo cuando sepamos hasta qué punto el contexto genérico aparentemente universal está plagado de diferencias estaremos en condiciones de arbitrar las disputas fronterizas derivadas del papel de los géneros como representantes de la permanencia en un mundo siempre cambiante." También poseen gran interés las teorías de este autor, por cuanto explican los géneros del cine en relación al circuito producción-distribución-consumo: a la industria cinematográfica y su público, en definitiva, trascendiendo las puras construcciones teóricas aisladas del contexto socioeconómico concreto del hecho filmico.

⁵ Véase PÉREZ BOWIE (2008), op. cit., pp. 91-93.

⁶ LUENGOS, Javier (1997): *Rojo sobre negro. ¿Neorrealismo americano?* Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, p. 7.

Una clasificación de orden temático donde se formalizan y catalogan un número determinado de contenidos argumentales y motivaciones similares, que suelen ser reconocibles de manera inmediata, están restringidas para su mayor identificación y, sobre todo, para engendrar unas expectativas adecuadas y lógicas entre el público. En el caso de la cinematografía, al ser un medio de expresión audiovisual, también podemos añadir como elemento propio de un género la posibilidad de una iconografía característica y distintiva, que lo diferencien del resto.

Asimismo, las reflexiones de Antonio José NAVARRO¹ sobre la naturaleza de los géneros cinematográficos, son abiertamente representativos de la visión teórica moderna:

La existencia del cine de género no cabe considerarse como una cualidad intrínseca de cada film desde su planteamiento –como surgido de un molde estandarizado-, sino como una consecuencia derivada de los objetivos estéticos, dramáticos y/o filosóficos marcados por sus autores. Asimismo, el cine de género no sólo pretende “describir” un fenómeno concreto, “narrar” una historia concreta, sino que se dirige a un público preciso, cultural e históricamente hablando, con un propósito identificable y muy claro. De ahí que los géneros no sean fenómenos inalterables, sino estables, “mutables”, afectados por diversas causas “ambientales”, como los gustos cambiantes de los espectadores –motivados por escenarios socio-culturales de todo tipo-, transformaciones en las estructuras industriales (la producción, la distribución, la exhibición...) o la irrupción de nuevas “visiones”, de nuevos creadores (realizadores, guionistas, actores, fotógrafos...), las cuales regulan de forma notable la actividad artística de aquellos géneros filmicos con características, o rasgos, “detectables.”

¹ NAVARRO, Antonio José (coord.) (2009): *El thriller USA de los 70*. San Sebastián: Donostia Kultura, pp. 13-14.

Según BENET FERRANDO¹ el problema de los géneros viene directamente heredado de la tradición literaria, y, en cine, está directamente relacionado con el proceso productivo de que forma parte, aspecto que determina de suyo todo el amplio abanico de convenciones culturales que caracterizan al género como tal: iconografía, medio en el que se desarrolla la trama, funciones de los personajes, etc. Para estas últimas, y necesarias, matizaciones, BENET se remitía a Andrew TUDOR.² Por supuesto, cada género despliega su propio verosímil y su propia estructura narrativa.³ Para Casetti,⁴ el género se basa en “la eficacia de la comunicación por cliché, en la predisposición a leer lo nuevo a través de lo ya conocido, la intervención de esquemas narrativos recurrentes.” A medida que la industria cinematográfica necesita dirigirse a públicos distintos y heterogéneos, se tiende a una hibridación cada vez mayor: por ejemplo, los géneros híbridos, nacidos de géneros previos canónicos, y los intergéneros, con una identidad propia, y definidos ya en un principio como de naturaleza esencialmente híbrida. A ello cabe agregar las películas de difícil clasificación por romper todo molde genérico previo, sea por su estilo, discurso o voluntad autoral.⁵ Estos conceptos de género híbrido, intergénero y film inclasificable, van a ser fundamentales para comprender el thriller español de 1969-1983.

La delimitación del campo de estudio de este trabajo topa, en pleno período de abierta crisis de la política de géneros cinematográficos, con diversas definiciones nuevas, propias, también, de una prematura *globalización* cultural, un cosmopolitismo europeizante de las relecturas genéricas. Como se afirmará y corroborará a lo largo de

¹ BENET FERRANDO, Vicente J. (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gángsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 98-99.

² “Genre and Critical Methodology”, en NICHOLS, Bill (ed.) (1976): *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, p. 122.

³ BENET FERRANDO (1992), op. cit., p. 103, y NEALE, Stephen (1980): *Film Genre*. Londres: British Film Institute, p. 26.

⁴ Casetti, Francesco (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, p. 303.

⁵ La taxonomía de géneros híbridos, intergéneros y films inclasificables, es debida a SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 98-101.

este trabajo, el thriller español desde el tardofranquismo (y, más concretamente, desde el período de crisis de la economía cinematográfica española oficialmente abierto en 1969), se inserta plena y conscientemente en el mapa de géneros y relecturas de estos, que se produce en el panorama europeo coetáneo. Tanto la influencia estética y conceptual de las cinematografías vecinas del Viejo Continente (sobre todo, la italiana y la francesa) como el frecuente régimen de coproducción, explican el hecho de que en España se reproduzcan, también, como luego se detallará, el *giallo* y el *poliziesco* italiano, el *polar* francés, y el *Krimi* alemán. Por lo tanto, antes de la inmersión en el estudio pormenorizado del thriller español de 1969-1983, es preciso definir asimismo tales conceptos.

2.- La cristalización de los géneros cinematográficos, el cine de gánsters y de “optimismo policial”, y el *Film Noir*.

El cine de gánsters es acaso el más venerable antecedente histórico del thriller, el ancestro con que amanece la genealogía que desembocará en él, y el más antiguo de cuantos géneros le prestarán algunos de los rasgos que conformen su compleja idiosincrasia. Nació en 1930,¹ casi en los albores del sonoro, y en el seno de una de las compañías más consolidadas de Hollywood: la Warner Bros., cuyo sistema de producción y distribución estaba absolutamente controlado por los hermanos Jack, Albert y Harry Warner, y por su inmediato subordinado: el jefe de producción del estudio, que entre 1925 y 1933 fue Darryl F. Zanuck. Este personaje mantenía un contacto directo con Jack Warner y controlaba, también de forma directa, todo el proceso de creación de un film, desde la escritura del guión hasta el montaje. Zanuck

¹ No obstante, debe considerarse que halla un precursor en el film *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef Von Sternberg, 1927), de temática similar y protagonizado por un gánster, pero con una estructura argumental y narrativa todavía alejada del dogmatismo que imperará en la caracterización de este género.

provenía de la escritura guionística y asimismo había sido un consumado montador¹. La realidad social del gangsterismo, y su presencia en la cultura popular, impulsarán al estudio a producir la primera película del filón: *The Doorway to Hell* (Archie L. Mayo, 1930). La localización temporal del auge del cine de gángsters clásico es, en principio, muy concreta: el período 1930-1932.

El género de gángsters está caracterizado por su dogmatismo, es decir, por sus fronteras bien delimitadas e inamovibles, y su definición dentro de unas constantes que se repiten indefectible y rigurosamente: siempre se trata de esquemas argumentales de ascenso y caída de un hampón que logra ascender a la posición de jefe de su banda e incluso rey de los bajos fondos, para, finalmente, cegado por la codicia y traicionado por su hombre de máxima confianza, aislado y asediado, morir abatido por las balas policiales². En este género, incluso el *star-system* empleado mantiene una perfecta constancia: Paul Muni, George Raft, Edward G. Robinson o James Cagney solían encarnar al protagonista.

La llegada de la censura del Código Hays forzará el propósito moralizante de las siguientes películas sobre el tema, y dará lugar al llamado “cine de optimismo policial”, serie de films apologéticos de la labor policial frente a las bandas delictivas. La mitología gangsteril de 1930-1932 será frontalmente atacada en obras posteriores a este bienio, como *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, Archie L. Mayo, 1936) o *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1939), apología de la pena de muerte. En este último film, la desmitificación del gángster aparecía en toda su desnudez, como algo casi metalingüístico: preocupado por la admiración que unos niños de barrio humilde sienten por un gángster, un sacerdote intentará que el criminal

¹ BENET (1992), op. cit., pp. 107-108.

² Un esquema argumental curiosamente similar al del *Macbeth* de William Shakespeare. El dogmatismo en la dramaturgia de este género llega a desenlaces casi siempre idénticos entre sí: el protagonista muere acribillado, generalmente con una metralleta Thompson, del mismo modelo que el propio criminal empleara para su sangrienta ascensión, ello en un prístino discurso moralizante bien resumido en las viejas máximas castellanas “A tal vida, tal fin” y “Quien a hierro mata, a hierro muere.”

aparezca como un cobarde ante la opinión pública, para que a su muerte en la silla eléctrica no sea encumbrado en los altares de una posteridad heroica... Compendio, pues, de la preocupación de amplios sectores de la sociedad norteamericana por la mitificación del gángster a través del cine, lo que se reflejó en unas exigencias censoriales que acabaron con el género. La iconografía y mitología del gángster quedarían no obstante en el cine posterior, aunque casi siempre relegando al personaje al papel de antagonista más que de protagonista. Esa mitología del gángster y su entorno (los bajos fondos, los ambientes marginales, las vampiresas –germen de la *femme fatale* del cine negro¹-, la violencia urbana) ejercerán un considerable influjo sobre el desarrollo posterior del cine policíaco.

El referido “cine de optimismo policial” fue precisamente ideado como su reverso conceptual: el relato ya se articulaba directamente sobre la figura protagónica y heroica del policía (y, por extensión, del cuerpo o la institución a la que representa: verbigracia, el FBI, agencia fundada por J. Edgar Hoover para combatir el gangsterismo), y en él ya todo el relato y discurso se vertebran en la exégesis: del mismo modo que en el dogmático género de gángsters un montaje de síntesis –incluso con montajes simultáneos por sobreimpresiones²- resume la vertiginosa y violenta carrera delictiva del protagonista, en su perfecto reverso, este cine apologético, un montaje similar compendia –a menudo unificado por la voz en off de las órdenes policiales- la eficiente y rauda labor de las fuerzas del orden. De este modo, los sendos films posiblemente más paradigmáticos de ambos géneros, *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931), y *G men contra el imperio del crimen* (*G Men*, William Keighley,

¹ Véase al respecto Vicente BENET: “Madres, vampiresas y mujeres caídas: imaginario femenino del primer cine de gángsters”, en *Dossiers Feministes*, nº 9, 2006. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/703/604>

² La descripción de varias acciones simultaneadas en espacio y tiempo mediante el efecto de sobreimpresión de fotogramas es otro recurso de síntesis narrativa muy empleado en estos géneros. Respecto a tales categorías de montaje, consúltase DEL AMO, Antonio (1972): *Estética del montaje*. Madrid (sin datos de editorial).

1935) -además, protagonizados por la misma estrella, James Cagney, en papeles absolutamente opuestos entre sí¹ - serían los ejemplos más claros de esta inversión especular.

El cine de gángsters propiamente dicho conocerá un epílogo, compendio, y tal vez culmen, con *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939),² y una coda en *Al rojo vivo* (*White Heat*, Raoul Walsh, 1949),³ ambas no por casualidad producciones de la Warner. La huella posterior de la mitología creada por los géneros de gángsters y de apología policial ha sido más que considerable. La incorporación de códigos y arquetipos heredados de ambos (la marginalidad, la violencia, las mafias y el gangsterismo, la vampiresa o figura femenina que acarrea la perdición al protagonista, la descripción minuciosa de procedimientos policiales en la lucha contra el crimen, la figura solitaria y heroica del policía aislado y amenazado por el crimen organizado...) ha sido fundamental para la evolución posterior del cine negro y el thriller policíaco. Pero además ha ejercido una influencia directa sobre corrientes filmicas posteriores. En España, donde la censura no permitía la menor crítica a las fuerzas del orden, se desarrolló un cinema moralista de apología policial –principalmente facturado en Barcelona por la productora de Ignacio F. Iquino, pero también, en menor medida, por

¹ La necesidad del “cine de optimismo policial” de exorcizar la “dañina” mitología del cine de gángsters se aprecia incluso en la reutilización de su *star-system* para interpretar papeles del otro lado de la ley, ahora como celosos defensores del orden: otro claro ejemplo de ello sería el Edward G. Robinson de *Yo soy la ley* (*I am the Law*, Alexander Hall, 1938), donde encarnaba a un catedrático de Derecho integrado de manera altruista en la lucha contra el gangsterismo: perfecto epítome de la fuerza de la Ley para combatir las aberraciones criminales de la sociedad...

² *The Roaring Twenties* es asimismo una revisión crítica del género gangsteril, su colofón y acaso su epitafio. Es también un esquema de ascenso y caída. Pero, en lugar de narrar la historia de un ser sin escrúpulos que recibe su merecido y ejemplarizador final, el guionista, Robert Rossen, explica al gángster por su contexto histórico-social: el protagonista (Cagney) es presentado como un hombre esencialmente honesto, un veterano desempleado de la I Guerra Mundial, que no encontrará otra salida en la empobrecida Norteamérica de entreguerras, que formar un *gang* de contrabando de alcohol ilegal, y caerá víctima de una espiral de corrupción y violencia que le ha arrastrado a pesar suyo. De este modo, el film de Walsh puede considerarse un “eslabón perdido” entre el dogmático género de gángsters, y el *fatum* ineluctable y trágico del cine negro clásico nacido en los años 40.

³ Por su ambigüedad y escabrosidad moral y estar protagonizada por un ser enfermizo (un gángster psicópata con obsesivo complejo edípico: de nuevo Cagney) debe considerarse a este film otro eslabón más que viene a demostrar la continuidad genealógica entre el cine de gángsters y el cine negro.

otras compañías, como la madrileña Buhigas Film-, que dio lugar al esplendor del policíaco autóctono en los años 50 y comienzos de los 60.¹ El cine de gánsters originó varias corrientes de mimesis o *revival*, incluso en las latitudes más insospechadas del globo.² La más célebre es el nuevo cine de gánsters norteamericano, dentro de la desmitificación y deconstrucción propias del cine de la época. Tal renovación del viejo paradigma se vio anticipada por films de serie B como *La ley de las armas* (*Machine-Gun Kelly*, Roger Corman, 1958), e iniciada con títulos como *El sindicato del crimen* (*Murder Inc.*, Burt Balaban y Stuart Rosenberg, 1960), o *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1961). Posteriormente se extendió con films como *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, Roger Corman, 1967), y fue enriquecida con las rupturas estructurales y narrativas de la ya citada *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967). Posteriormente se extendió con títulos como *Mamá sangrienta* (*Bloody Mama*, Roger Corman, 1970), *La banda de los Grissom* (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971) o *Dillinger* (John Milius, 1973), y finalmente se fundió con el *neo-noir* en cintas como *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), o las paródicas *El club de los cuatro ases* (*The Four Deuces*, William H. Bushnell, 1975) y *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976).

En nuestro país, tuvo lugar una corriente de *revival* del cine de gánsters entre 1968 y 1969, aprovechando, sin demasiado éxito, el auge industrial de la coproducción hispano-italiana y del *spaghetti-western*, del que se reutilizaban decorados previos y

¹ Imprescindibles para documentar y conocer en profundidad esta época del género en España son las monografías de MEDINA, Elena (2000): *Cine negro y policíaco español de los años 50*. Barcelona: Laertes; y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2007): *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona. Las huellas del viejo thriller autóctono de apología policial de los 50 llegaron hasta el cine de 1969-1983, como se verá en siguientes capítulos de este trabajo.

² Por supuesto ya absolutamente fuera de la cronología clásica de la Warner, se realizaron películas de gánsters en México -las pintorescas cintas de Juan Orol como *Los misterios del hampa* (1944) o *Gánsters contra charros* (1948)- o Argentina -los films de Leopoldo Torre-Nilsson *La Maffia* (1972) y *El Pibe Cabeza* (1973), inspirados en andanzas reales de hampones de la Argentina durante la Gran Depresión-.

otros factores de producción, así como el *star-system*: de ahí la despectiva denominación con que fue conocida esta corriente o derivación genérica: “spaghetti-gángster”.¹

Además, el cine de gángsters ha impregnado otras corrientes filmicas: por ejemplo, el protagonismo del delincuente y la carrera delictiva vertiginosa abocada a la destrucción, son el *leit-motiv* estructural del cine quinqu español -en auge durante la Transición cinematográfica de 1976-1983- y de sus parientes de otras latitudes, como el *narcocine* mexicano.²

Con la Segunda Guerra Mundial y la creciente competencia televisiva, el mercado cinematográfico norteamericano tiende a la metamorfosis. El dogmatismo y moralismo de los modelos clásicos ya no son válidos para los nuevos tiempos. Nace, pues, el siguiente eslabón en la genealogía evolutiva del thriller: el *film noir*.³ La guerra conmocionó la sociedad norteamericana; la movilización militar truncó la antes inamovible moral familiar y la puritana distinción tradicional entre el Bien y el Mal.⁴ La moral tradicional entraba en crisis. Llegaba una nueva época para el cine.

Según Francesc SÁNCHEZ BARBA⁵:

¹ Se hablará con mayor detalle de esta corriente o derivación genérica más adelante, en el capítulo de El thriller español del “Período Oscuro” (1969-1975): aspectos históricos.

² Las huellas del cine de gángsters han perdurado hasta hoy, por ejemplo a través de las populares series televisivas norteamericanas de la HBO *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007) y *Breaking Bad* (2008-2013). Ambas se caracterizan por ser thrillers con un alto grado de hibridez. Verbigracia, la segunda aúna un esquema argumental de cine de gángsters – aquí, el paulatino ascenso en el hampa de su protagonista, un profesor de instituto convertido en fabricante y narcotraficante de droga- con rasgos propios del *noir* clásico, principalmente la turbia pátina de ambigüedad moral, ello dentro de un thriller moderno que, en su hibridez intergénerica, aúna ocasionales ribetes de comedia y hasta de cine de terror, con un drama realista-costumbrista sobre las cotidianas dificultades de una típica familia norteamericana de clase media.

³ F. HEREDERO, Carlos, y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, pp. 104-109. Los autores señalan la gran importancia del “policiaco documental” -films policiacos que describen los procedimientos delictivos y de investigación criminal con técnicas narrativas semidocumentales: obras como *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948), o *Armored Car Robbery* (Richard Fleischer, 1950)- en el génesis del cine negro.

⁴ Así lo afirman COMA, Javier, y LATORRE, José María (1990): *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por..., pp. 101-102.

⁵ SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2001): *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Tesis para optar al título de doctor en Historia, dirigida por el doctor José María Caparrós Lera. Barcelona, p. 69.

La esencia del género negro –aplicable por igual a cualquier medio expresivo- es la presentación de un relato y una peripecia caracterizada por la irreversibilidad, por la imposibilidad de una vuelta atrás y que nace de una transgresión: planeada y no siempre realizada, que constituye, en su pesimismo, una visión negativa del entramado social en el que la restitución y la reinserción son difíciles una vez se ha tomado el camino de la rebelión individual o de grupo. Si el western se mueve en espacios abiertos, casi como en la ciencia-ficción, con una frontera casi desconocida, en el género negro la ciudad, metáfora del laberinto sin salida, ahoga y hace imposible la huida. (...) En el género negro, empuñar las armas deviene una salida desesperada que los aparatos de poder han de demoler. Sólo cuando las organizaciones criminales se hacen complejas y se insertan en las esferas de poder, los resultados pueden ser bien diferentes siendo la corrupción, el mundo de los negocios y el crimen organizado tres facetas del mismo mal.

Cuando se insiste en esta especial topología cerrada, me refiero también a la presencia de miradas vigilantes, la sospecha y la desconfianza del otro, los vecinos huraños, a los trabajadores frustrados y sin futuro, ensimismados en sus problemas.

El término “cine negro” nace con la apertura del mercado francés al cine norteamericano tras el final de la II Guerra Mundial. Fundamentalmente, cinco films hoy celeberrimos (*El halcón maltés*, (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *Laura*, (Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), e *Historia de un detective*, (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944), produjeron un fuerte impacto en público y crítica. Así, el crítico Nino Frank, en su artículo “Un nouveau “genre” policier: l’aventure criminelle”, escrito para la revista cinematográfica comunista *L’Écran*

Français (58, de 7 de agosto de 1946), reconocía el advenimiento de un nuevo género caracterizado por la focalización en la psicología del criminal (lo que lo distinguía del policíaco tradicional), y jugando sobre una cierta dinámica de la muerte violenta. Asimismo, se trascendía la mera solución de un enigma criminal, para explorar, con frecuencia a través del destino de un individuo, los problemas sociales o psicológicos y los móviles complejos que son origen del acto criminal.¹

Pero el adjetivo “negro” vendría más tarde, con el artículo del crítico Jean-Pierre Chartier (*Révue du cinéma*, noviembre de 1946) dedicado a los films *Perdición*; *Historia de un detective*; y *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945). En dicho artículo, subrayaba la importancia de la fatalidad y de la atracción sexual en la trama de estos films, anotaba el recurso al monólogo cinematográfico en primera persona, e insistía sobre su atmósfera sombría y desesperada (a pesar del *happy-end* de *Días sin huella*). Estigmatizando la repulsión a la humanidad que dejan traslucir, Jean-Pierre Chartier utiliza por primera vez para designarlos la expresión de *films noirs*. Asimismo, conviene subrayar la línea que este establecía entre tales films americanos y ciertas películas francesas de la época del Frente Popular y de la inmediata preguerra, calificados de negros por ciertos críticos políticamente de derechas. Es la comparación con el realismo poético la que traerá consigo el calificativo de *negro*: Jean-Pierre Chartier hace referencia a obras como *El muelle de las brumas* (*Le Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938); o *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939), *Pépé le Moko* (Julían Duvivier, 1936), o incluso *La Dernière tournant* (Pierre Chénal, 1939), melodramas escenificados en universos urbanos y nocturnos marcados por la fatalidad. Escribe, sin embargo, que, a diferencia de los personajes de la tendencia *negra* del cine francés, que atraen la compasión y la simpatía, los personajes del cine negro americano son:

¹ *Le Film noir américain. Repères et ressources documentaires*, 2005, pp. 7-9.

Monstruos, criminales o enfermos a los que nada disculpa y cuyo destino funesto no se encuentra sino en ellos mismos... *El muelle de las brumas* u *Hotel du Nord* tenían al menos acentos de revuelta, el amor pasaba como el espejismo de un mundo mejor, una reivindicación social implícita abría la puerta a la esperanza.

Consternado por las consecuencias morales de tales películas (*Historia de un detective*, de Edward Dmytryk, en particular), Jean Pierre-Chartier se sorprende también del nuevo modo de relato de estos films americanos cuya intriga no lineal progresa a veces a la manera de un sueño. Anota igualmente el recurso frecuente al *flashback* y la narración subjetiva.¹

En efecto: la nueva subjetividad distorsionadora del film *noir* está derruyendo la falsa transparencia del relato clásico, cuyo mayor estilema es la invisibilidad de la cámara y la disolución de la autoría en la obra²: aquí, un relato moderno pone al yo en su centro mismo: de ahí, por ejemplo la proliferación del monólogo interior (expresado con voz en *off* extradiegética) en este género. Las “consecuencias morales” del *noir* rompen por completo con la cristalina moral del relato clásico: ahora la ambigüedad moral y una percepción engañosa o retorcida de las cosas, son posibles.

Ya en agosto de 1945, la editorial Gallimard había lanzado una colección de novelas titulada *Série noire*, Serie negra. Dirigida por Marcel Duhamel, publicaba novelas

¹ Op. cit., pp. 9-10.

² Algunos autores discuten esta noción del relato clásico, principalmente BORDWELL (1995), quien afirma que más bien, y de modo muy general, la narración clásica “tiende a ser a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente”. Es decir, que el narrador posee más información que todos los personajes que intervienen. En cuanto al grado de autoconciencia, estará sujeto a codificación genérica: verbigracia, “un musical contendrá momentos codificados de autoconciencia (por ejemplo, cuando los personajes cantan directamente para el público).” (Op. cit., p. 160). Cada película opera con sus propios recursos y sistemas dentro de un marco codificado por prácticas anteriores (Ibíd., p. 160). No obstante, podría discutirse a este autor en cuanto que la “invisibilidad” o la (falsa) transparencia enunciativa nacen precisamente de la adecuación a unos códigos previos pactados con el espectador, que son asumidos de manera casi desapercibida por este, ya que se prescinde de una presencia autoral explícita o de una autoconciencia que transgreda los límites estrictos de lo pactado. Más que de transparencia, pues, cabría hablar de la *falsa transparencia* del relato clásico.

populares llamadas en Norteamérica *hard-boiled*, y firmadas por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, o Horace McCoy.¹

Según Robert OTTOSON²:

Film noir was a body of films (for this study only American film noirs are examined, but they were also produced in England and France), made roughly between 1940 and 1958. The tone and mood of the film noir was overwhelmingly black, hence its name. The main protagonists of these films were usually people who were suffering from an existential angst. Life was conceived to be a hopeless proposition, with people having no control over their fates. Despair, alienation, disillusionment, moral ambiguity, pessimism, corruption, and psychoses carried the day. The film noir portrayed a world where people were not essentially good, but deceitful and rotten. It is a world where the opposite sex, especially women, was to be distrusted, often with good reason.

La forma filmica del cine negro participaba del cariz duro y siniestro de las historias narradas. Se caracterizaba por la oscuridad estética, con un recurrente tratamiento de las sombras, y la proliferación de ambientaciones nocturnas. En su estilo fotográfico predominaba la clave baja de luz, con fuertes claroscuros, elevadas relaciones de contraste, y abundancia de luces largas (provenientes del otro lado del eje de cámara)³ y de contraluces sombríos y a menudo amenazantes. Los ángulos enfáticos y los planos

¹ Op. cit., p. 10.

² OTTOSON, Robert (1981): *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*. Metuchen: The Scarecrow Press, pp. 1-2.

³ Se trata de una expresión técnica empleada en el ámbito de los iluminadores de cine y televisión, por contraposición a la luz ancha, que es la que proviene del mismo lado del eje de cámara. Véase al respecto MILLERSON, Gerald (2008): *Iluminación para televisión y cine*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.

extremadamente cerrados contribuían a la tensión compositiva, y la sensación claustrofóbica y opresiva, propias del género.¹

Asimismo, cita OTTOSON a Raymond Durnat, quien relacionaba el film *noir* con la tradición de la tragedia griega, el drama jacobino inglés, y la agonía romántica; y a A. M. Karimi, quien lo vinculaba con la novela gótica del siglo XIX (de autores como Lewis o Stoker).

En el cine negro, el goticismo estético, el claroscuro romántico, tiene un lugar central, dentro de lo que pueden considerarse tragedias en el sentido puro y más clásico del término: el destino o el *fatum*, lo fatal en definitiva, aherroja a los personajes y los arrastra. Pero, por el contrario de la dramaturgia clásica de la tragedia, protagonizada por príncipes, héroes y grandes señores, lo trágico en el *noir* tiene a sus protagonistas en antihéroes y seres oscuros, cotidianos y anónimos, si no directamente marginales y delictivos, como el gángster y asesino de *Corazón de hielo* (*Kiss Tomorrow Goodbye*, Gordon Douglas, 1950), o el carterista de *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1952). El *noir* ha heredado una cierta mitología y personajes del cine de gángsters y del de “optimismo policial”, pero ya no juzga a los personajes, sino que a menudo los sitúa en un contexto que los fuerza fatalmente a la violencia o el crimen: las viejas historias moralistas de ascenso y caída de un hampón, se ven sustituidas por relatos oscuros y ambiguos, donde el delincuente es hijo de la circunstancia social.

La fuente inmediata de este género es, naturalmente, la novela policíaca de kiosco, el *pulp*. Como anotan varios autores, entre ellos Javier COMA (1980)² y José Antonio HURTADO ÁLVAREZ (1986),³ tal novelística se encauzó en dos tendencias fundamentales, que luego han conocido prolongaciones diversas en el tiempo y el

¹ OTTOSON (1981), op. cit., p. 2.

² COMA, Javier (1980): *Novela negra, cine negro*. Barcelona: El Viejo Topo.

³ HURTADO ÁLVAREZ, José Antonio (1986): *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Nau Llibres.

espacio internacional. En primer lugar, el *Hard-Boiled*: se trataba de una novelística de tendencia crítico-social, que denunciaba una sociedad corrupta a través de la figura conductora central del detective privado o el policía desencantado: sus más célebres exponentes han sido, en sus orígenes, Dashiell Hammett –su fundador-, y Raymond Chandler; con metamorfoseada continuidad en los años 60 y 70, a través de Ross McDonald o Chester Himes, o, ya en nuestros días, James Ellroy). Y en segundo lugar, la *Crook Story*, corriente fundada por William R. Burnett con *Little Caesar*, y caracterizada por el protagonismo y el punto de vista central del delincuente, generalmente un gángster.¹

Como reitera una y otra vez Noël SIMSOLO (2007)² en su monografía sobre el tema, el cine negro es la formalización de una pesadilla, un reflejo onírico y siniestro de las tensiones y el malestar de la sociedad norteamericana coetánea.

Todas estas definiciones dan cuenta de que, cuando se habla de cine negro, se está hablando, en principio, de una corriente filmica muy concreta, con unos rasgos estéticos y conceptuales muy específicos, e incluso muy localizada en el tiempo. El cine negro posterior al período clásico del mismo (años 40-50) solió más bien remitirse a este a modo de homenaje. No obstante, NAVARRO,³ a propósito de las metamorfosis genéricas de que arriba se hablaba, consideraba que el cine negro clásico no había desaparecido, sino que más bien había mutado en nuevas formas:

El cine negro clásico no desapareció con el nacimiento del cine policíaco o criminal de los años sesenta o setenta, la implantación de sistemas fotográficos más nítidos o el empleo del color; tampoco fue la víctima de los novedosos usos narrativos provenientes de la televisión, no se vio anulado por la nueva

¹ Otros novelistas destacados de esta corriente serían Horace McCoy y el francés Auguste Le Bréton en los años 40-50; el francés José Giovanni y el italiano Giorgio Scerbanenco en los años 60 y 70; o, ya en tiempos más recientes, el español, y no ha mucho fallecido, Carlos Pérez Merinero.

² SIMSOLO, Noël (2007): *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.

³ (Coord.) (2009), op. cit., p. 14.

representación cinematográfica de la violencia, más explícita, más brutal, más realista, ni supuso la muerte de sus connotaciones sociales o políticas más críticas. El cine negro clásico, simplemente, como una población de organismos vivos, “evoluciona”, se convirtió en otra “especie.”

Las hibridaciones genéricas que han terminado con la política clásica de géneros son fundamentales para entender la evolución histórica del thriller, pero son anteriores a los años 60, y así lo hace constar SIMSOLO,¹ antes de adentrarse en la obra de cineastas como Mann, Fuller, Aldrich, o Nicholas Ray: “El cine negro invade todos los géneros en Hollywood.”

No ya sólo en el amplio terreno narrativo, conceptual, moral y estético, el *noir* ha derruido los pilares del relato clásico: también la tradicional política de géneros de Hollywood se ha visto afectada. El cine negro es, al fin, una de las primeras corrientes históricas de lo que entendemos por cine moderno.

2.3.- El thriller y su adscripción genérica.

La categoría thriller ya es mucho más escurridiza. Martin RUBIN (2000) dedicaba una monografía entera a definirla y estudiarla²:

La etiqueta de “thriller” está muy difundida en el mundo del cine, pero es más que problemática, y a todo aquel osado que intente definirla podría parecerle vaga y general.

A continuación, habla RUBIN sobre los usos arbitrarios del término. Más adelante, prosigue así:

¹ 2007, op. cit., p. 136.

² RUBIN, Martin (2000): *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 11.

No es posible considerar el thriller como un género de la misma manera que, por ejemplo, el western o la ciencia-ficción. La gama de historias que han sido denominadas thrillers es, sencillamente, demasiado amplia y diversa. (...)

El concepto de “thriller” se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror. Probablemente no exista un auténtico y puro “thriller de thriller”. El thriller puede ser conceptualizado como un “metagénero” que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares.¹

La categoría es, pues, aplicable a films policíacos, de terror, de espías, o incluso de ciencia-ficción, aunque se especifica que el western y el cine bélico “son menos receptivos.”

Por supuesto, este trabajo estaría centrado en lo que podría entenderse por thriller policíaco. Es decir: un género en que se han ido sedimentando categorías genéricas históricamente anteriores: la violencia como elemento central y la mitología del crimen y del delincuente, del cine de gánsters; la ambigüedad moral, el oscurecimiento estético, la tendencia a la hibridación genérica, el retorcimiento narrativo, del cine negro; etc. El thriller entraría, pues, dentro del concepto de metagénero o intergénero, más que de género propiamente dicho. A medida que el cine va transitando por sucesivas crisis y metamorfosis, el concepto clásico y canónico de género será cada vez menos válido para el análisis del grueso de la filmografía genérica a partir de los años 60 en adelante. La tendencia a la hibridez propia del *noir* se acentúa, y el thriller llega a incorporar, incluso, rasgos de cine de horror, comedia, etc. Es precisamente por esta mayor

¹ Op. cit., p. 12.

proclividad a la síntesis de elementos tan dispares, por lo que este se diferencia definitivamente de su precedente histórico inmediato: el cine negro.

Para encontrar una adecuada definición del concepto de thriller, el mismo autor arriba citado habla de su naturaleza fuertemente emocional y sadomasoquista.

El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren (por ejemplo, Cary Grant al borde de un acantilado en *Con la muerte en los talones*), pero también al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público.

En relación con estos conceptos, tiene su importancia la etimología de la palabra thriller, que viene de la antigua voz inglesa que significa “taladrar.” Esta asociación relaciona la naturaleza agresiva y sadomasoquista del thriller con su aspecto visceral y sensacional: un estremecimiento es una sensación brusca, como si uno fuese taladrado o agujereado por un instrumento punzante.¹

El término thriller es aplicado, en la nomenclatura de este estudio, a ese concepto amplio que abarca policíaco y herencias tardías del cine negro, pero también las derivaciones posteriores de todo ello. Se ha excluido, no obstante, el cine de espionaje (que, sobre todo en España e Italia, en la época dorada de las coproducciones mediterráneas –segunda mitad de los 60-) alcanzó proporciones ciclópeas cuantitativamente hablando, y puede y debe acotarse como un género aparte para su estudio, que se presentaría tan arduo como anchuroso es su ámbito propio y peculiar.

¹ Ibid., p. 16.

2.4.- Derivaciones genéricas del thriller en Europa y Norteamérica: *giallo*, *poliziesco*, *polar*, *Krimi*, *neo-noir*.

El thriller conoce diversas aclimataciones nacionales europeas, nacidas de las especificidades de la industria cinematográfica autóctona de cada país. La definición de tales derivaciones genéricas –mal llamadas subgéneros- interesa aquí por su mayor o menor penetración en el cine español en función de la influencia ejercida por una poderosa industria foránea (caso del *neo-noir*) o bien de las coproducciones internacionales, que fundamental, y casi exclusivamente, se dieron –por orden de importancia- con Italia, Francia y la República Federal Alemana: de ahí el *giallo* y *poliziesco* (Italia), el *polar* (Francia) y el *Krimi* (Alemania Occidental). Debe insistirse en que, ante la absoluta ausencia de textos académicos y científicos sobre tales derivaciones genéricas, ha sido necesario documentarse en libros de críticos como Carlos AGUILAR, Jesús PALACIOS y otros autores, cuyas afirmaciones obviamente carecen del peso científico de otros estudiosos aquí citados, pertenecientes al ámbito académico y universitario. La única excepción a todo ello es Mikel J. KOVEN, profesor de la Universidad de Gales que ha escrito monografías sobre lo que él denomina “cine vernáculo” (por contraposición al concepto de cine popular),¹ y es experto en el *giallo* italiano.

¹ HOVEN es especialista en estudios de folklore. Define el cine vernáculo como el consumido fuera del *mainstream*, es decir, de la cultura burguesa, y sitúa en él al *giallo*. Lo caracteriza como parte de un cine destinado a circuitos marginales, e insiste en su discriminación y omisión por parte del grueso de los críticos y de la cultura académica. También define al *giallo*, en cuanto que tal cine vernáculo, como una corriente definitivamente autóctona, ya que surge en una Italia desconcertada ante una época de grandes cambios y convulsiones sociales, en que la modernidad, con sus problemas intrínsecos de identidad, sexualidad, liberación femenina, violencia urbana, etc, lo trastoca todo, tanto a nivel local (municipal, provincial) como nacional. A lo largo de su monografía sobre el tema, insiste en esta derivación genérica como una problematización de las ambivalencias de esa modernidad, y apunta la recurrente presencia en el *giallo* de una estética del consumo, la sofisticación, e incluso las marcas comerciales. También señala la muy frecuente presencia del extranjero y el turista –cómo los europeos y norteamericanos ven a Italia- y de la visión del italiano sobre sí mismo, así como de la visión de la modernidad como amenaza (de ahí la presencia “intrusa” del *kitsch* sofisticado y de las marcas) y como elemento ambiguamente desestabilizador e inquietante, lo que en su opinión convierte a esta corriente en ideológicamente regresiva y reaccionaria (KOVEN, Mikel J. (2006): *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham: Scarecrow Press, pp. 16, 19-22 y 45-59).

Italia, con el *giallo* y el *poliziesco*, fue el país más influyente en el cine español de género a través de las coproducciones internacionales.

El término *giallo* procede de la vieja expresión italiana *romanzo giallo*, equivalente de algún modo a la expresión, de procedencia francesa, novela negra. La Editorial Mondadori comenzó a publicar en 1929, una colección de narrativa criminal con las pastas amarillas: *I Libri Gialli*.¹ A lo largo de sus primeros años de existencia este tipo de novelas toparon, en Italia, con censuras y prohibiciones por parte del régimen fascista, y fueron sometidas a un número cada vez mayor de restricciones censoriales. En 1941, el Ministerio de Cultura Popular decretó la suspensión definitiva de las publicaciones policíacas, que permanecerían prohibidas hasta 1947.²

KOVEN³ sitúa el nacimiento del *giallo* fílmico a partir de *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962), y *Seis mujeres para el asesino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), ambas de Mario Bava. Cada una de ellas aporta elementos que formarán parte integrante de la idiosincrasia de esta derivación genérica: *La muchacha que sabía demasiado* incorpora la estructura narrativa recurrente en el *giallo*, una estructura recurrente y casi dogmática: una mujer inocente es testigo de un brutal asesinato que parece ser obra de un asesino en serie; ante las lagunas de la investigación policial, se convierte en una suerte de detective aficionado para capturar al maniaco. Por su parte, *Seis mujeres para el asesino* aporta el erotismo tanático y las violentas agresiones a víctimas femeninas, así como la característica iconografía visual del asesino: vestido completamente de negro, con gabardina, sombrero de ala ancha, y

¹ KOVEN (2006), op. cit., p. 2, y AGUILAR ("Páginas amarillas", en PALACIOS, Jesús (ed.) (2006): *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, p. 168).

² Laureano NÚÑEZ GARCÍA: "El crimen es amarillo en la literatura italiana", en MARTÍN ESCRIBÁ, Álex, y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2006): *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Librería Cervantes, pp. 107 y 112.

³ 2006, pp. 3-4.

guantes también negros.¹ Para HOVEN, el *giallo* nace a partir de la tradición del *Krimi* en la República Federal Alemana, y más concretamente de dos films de asesinos en serie, adaptación de sendas novelas de Edgar Wallace, que influyeron directamente en las citadas películas fundacionales de Bava: *Los ojos muertos de Londres* (*Die Toten Augen von London*, Alfred Vohrer, 1961) y *El arquero verde* (*Der Grüne Bogenschütze*, Jürgen Roland, 1961).² El mismo autor sitúa la cronología clásica del *giallo* entre 1970 y 1975.³

AGUILAR define así esta corriente filmica:

Institucionalizado por Dario Argento, en la sobrevalorada *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969), el *giallo* encierra una cualidad estética, lingüística y narrativa específicamente filmica, cuya propiedad última estriba en identificar, cuando no confundir, la puesta en escena, sofisticada y a menudo extravagante, con la trama, por lo común tramposa y con frecuencia incluso absurda. Obviamente, esta disposición netamente visual choca, en todos los sentidos, con la naturaleza literaria, impelida a equilibrar los elementos argumentales, descriptivos y psicológicos, mientras guarda un cierto rigor en el desarrollo y aúna los espacios y tiempos de una forma que no admite plausiblemente trucos o artificios. Por ende, no hay *gialli* previos a las citadas películas, ni nadie ha escrito después novelas en la línea de Bava y Argento. No es posible, en ninguno de los dos casos.⁴

Ahora bien, sí existen novelas con elementos, lógicamente más argumentales que formales, apreciables dentro del *giallo*. Puede rastrearse, pues, una cierta base particular,

¹ Op. cit., pp. 3-4. No obstante, cabe afirmar que no se llega al dogmatismo en la caracterización de esta corriente filmica, por cuanto ese esquema de partida –el más frecuente en el *giallo*– es transgredido en no pocas ocasiones, como por ejemplo en *Un hacha para la luna de miel* (*Il rosso segno della follia*, Mario Bava, 1970), protagonizada por el propio asesino...

² Ibid., p. 4.

³ Ibid., p. 7.

⁴ AGUILAR, en PALACIOS (ed., 2001), op. cit., p. 168.

más allá de la inspiración general en la vastísima y ubérrima literatura policíaca de todos los tiempos. No por nada varios *giallos* reconocen en los títulos de crédito la adaptación de la novela correspondiente.

Las observaciones de este autor sobre la naturaleza eminentemente plástica y visual del *giallo* son plenamente certeras, pero la afirmación de que “nadie ha escrito después novelas en la línea de Bava y Argento”, bien puede considerarse errónea: entre las películas analizadas en este trabajo, se encuentra *El pez de los ojos de oro* (Pedro L. Ramírez, 1973), *giallo* “de vuelta” literariamente hablando, por ser adaptación de un *bolsilibro* español de Bruguera, obra de Curtis Garland (Juan Gallardo Cortés), y que, sea como fuere, al menos intentaba o pretendía imitar los *giallos* germinados a la sombra de Bava y Argento...

En todo caso, y como se encarga de esclarecer el propio AGUILAR,¹ el vocablo *giallo* en Italia aglutina todas las variantes y modalidades del policíaco.

Sin embargo, el *giallo* como género o corriente fílmica es hoy, para el resto de países del mundo, un concepto nacido de las películas de los dos cineastas aludidos.

Las características principales del *giallo* son:

-Barroquismo visual, con abundancia de ángulos enfáticos y holandeses², horror vacui en la composición de los encuadres, uso de grandes angulares que distorsionan y profundizan los espacios, etc.

-Tramas retorcidas hasta extremos delirantes.

-Puesta en escena efectista, con estridencia en todos los aspectos: realización (con énfasis dramático a través de zooms, grúas y otros recursos), banda sonora, fotografía

¹ Op. cit., p. 168.

² El ángulo holandés se obtiene desviando los ejes verticales y horizontales de la imagen –casi siempre, desnivelando intencionadamente la cabeza del trípode de cámara–, para de este modo conseguir un encuadre que convierte las líneas de fuerza verticales en diagonales, y produce una extraña sensación de inestabilidad, desequilibrio, intranquilidad, locura, etc. Ha sido empleado por gran variedad de cineastas, desde Orson Welles hasta Spike Lee. En el ámbito profesional se emplean también para referirse a él, otras expresiones como “angulación aberrante” o “angulación diagonal.”

(generalmente, muy contrastada y con gamas cromáticas muy saturadas y con frecuencia obsesivas –con omnipresencia del rojo-, etc.). A menudo, los crímenes son narrados en homodiégesis, con cámara subjetiva, a través de los ojos del criminal, con lo que se resalta la morbosa identificación del espectador con el asesino sádico...

-Erotismo de la muerte, unidad de lo erótico y lo tanático (sexo-muerte) a través de la erotización morbosa del crimen: lo más habitual es que los asesinatos sean perpetrados en mujeres bellas, a las que se somete a una muerte retorcida y sádica.

-Resortes narrativos propios del suspense filmico (anticipación, montaje de presagio, etc.)

-Títulos a tono con el sensacionalismo imperante (*Rojo intenso*, *La muerte acaricia a medianoche*);

-Ciertas dosis de psicologismo (descripción de los traumas y complejos del asesino o del protagonista, concomitancias psicoanalíticas, etc.),

-Un marcado protagonismo femenino, con elencos encabezados por féminas con un acusado *sex-appeal* como Marisa Mell o Florinda Bolkan.

La huella posterior del *giallo* en el cine de Hollywood ha sido considerable, debido a la posición todavía muy influyente de la industria cinematográfica italiana en aquellos años. Así, fundamentalmente el *giallo* *Torso* (*I corpi presentano tracce di violenza carnale*, Sergio Martino, 1973), daría lugar a *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), verdadero pistoletazo de salida del *slasher*, corriente filmica comercial del cine hollywoodiense de los 80, caracterizada por un relato que entremezclaba suspense y horror en thrillers sobre asesinos en serie de adolescentes (*La noche de Halloween*, *Viernes 13...*) Así, un cinema que portaba fuertes efluvios del suspense hollywoodiense, terminaría ejerciendo una influencia “de vuelta” sobre el propio cine norteamericano.

La definición del *poliziesco* es bastante más compleja, si cabe. Al igual que sucede con el *giallo*, existe una acepción italiana del término, y otra internacional. Para Italia, se trataría, sencillamente, de todo el cine policíaco propiamente dicho. Pero para el resto de países se emplea para designar una corriente ítal específica de policíaco nacida a finales de los 60, y con bases literarias muy claras, principalmente, el novelista milanés Giorgio Scerbanenco, y el siciliano Leonardo Sciascia. CURTI¹ consideraba la novela *Venus privada* (1967) del primero, como “el primer verdadero *hard-boiled* a la italiana.” Tal obra supuso la apertura de la tetralogía del investigador Duca Lamberti, que, según el mismo autor², rompía con las “americanizaciones postizas de autores, personajes e historias, para confrontarse con la realidad de nuestro país, y con los problemas sociales, políticos, territoriales, que aquí anidan.”

Se trata, pues, en principio, de un cine de tramas policiales propiamente dichas, adaptadas a las peculiaridades específicas de la sociedad urbana italiana de los años 70. La tradición específica del policíaco italiano es reconocible en una serie de rasgos que adquirió desde los albores de esa década: una cierta anécdota de crítica social, no siempre sincera -más bien a rebufo de la moda izquierdista de la época-, una desacomplejada aclimatación realista de la forma fílmica del thriller norteamericano de acción a las condiciones ítalas; y la alargada sombra del *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), dentro de discursos coyunturales contra la corrupción social y la figura del héroe solitario de métodos duros y violentos enfrentado con la impotencia del legalismo. Pero el matiz italiano al respecto estribaba en que el inexorable policía solía acabar peleando con estructuras de poder de gran fuste (mafias internacionales, redes delictivas sostenidas por algún oligarca empresarial o financiero), lo cual situaba a este cine *a la izquierda* del polémico tándem Siegel-Eastwood... Asimismo, se partía de

¹ CURTI, Roberto (2006): *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Turín: Lindau, p. 61.

² Op. cit., p. 62.

estructuras arquetípicas consagradas por el espectáculo norteamericano, para subvertirlas y retorcerlas adecuadamente, de acuerdo con premisas ideológicas revisionistas y desmitificadoras.

Ambientado generalmente en Roma, Milán o Nápoles, partía de esquemas argumentales recurrentes: un policía violento pero honrado, abnegado pero de métodos dudosos, se enfrentaba con una estructura criminal u organización mafiosa infiltrada en las más altas esferas de poder (la oligarquía empresarial y financiera, el aparato del Estado, el aparato político-partidista de la derecha gobernante de la Democracia Cristiana), o bien con extensas ramificaciones internacionales. U otro esquema habitual del *poliziesco*: un pequeñoburgués común y anónimo se veía involucrado en una trama sucia y tentacular, o bien un solitario delincuente se veía forzado a enfrentarse, en solitaria y desigual lucha, con una ingente organización criminal. En todo caso, se hacía énfasis en la soledad del individuo frente a unas estructuras corruptas y criminales ingentes y de un poder prácticamente omnímodo. El tratamiento visual y la ambientación eran sucios y naturalistas, sin retroceder ante lo sórdido y cutre de la Italia urbana de los 70: incluso se relataban espectaculares persecuciones automovilísticas (algo típico en el policiaco de la época, sobre todo en el norteamericano), pero aquí con modestos automóviles Fiat o motocicletas Vespa... Por el contrario de lo que suele suceder en el *giallo* (donde normalmente se hace hincapié en la indefensión del protagonista ante el asesino, y en su forzada condición de investigador improvisado de los hechos criminales), aquí el protagonismo recae, por lo general, o en el policía (*Milán, tiembla, la policía pide justicia* (Milano trema, la polizia vuole giustizia, Sergio Martino, 1974), *Napoli violenta* (Umberto Lenzi, 1976); *Uomini si nasce, poliziotto si muore* (Ruggero Deodato, 1976), *El hampa ataca, la policía responde* (La malavita attacca, la polizia risponde, Mario Caiano, 1977), o bien (en la mencionada tradición de la *Crook Story*) en un violento

delincuente de poca monta (como ocurre en la *Trilogía de Milieu* de Fernando Di Leo, basada en originales literarios del afamado novelista milanés Giorgio Scerbanenco). Como apunta PANICERES, el *poliziesco* reflejaba la impotencia del ciudadano medio ante la corrupción generalizada y la ola de violencia de los “Años del Plomo” (1969-1982):

El *poliziesco* está caracterizado por la figura del defensor de la ley en crisis. Policías y magistrados constatan su impotencia, su rabia e incluso su desesperanza para detener la espiral de violencia que expolia a la República. Las pantallas se inundan de policías al borde del estallido nervioso, repletos de furia apenas contenida (...) ¹

El *poliziesco* como tal, se ve plenamente involucrado en la dinámica de politización izquierdista de la década, sobre todo en cinematografías como la francesa o la italiana. Lo izquierdista estaba de moda, e incluso vendía. En Italia, la hegemonía cultural de la izquierda era casi absoluta. Así, en numerosas ocasiones, se dará que cineastas comerciales y populares sin una adscripción política clara, recurran a plantear historias de raigambre izquierdista o incluso revolucionaria: un Sergio Corbucci y su entonces guionista habitual, Luciano Vincenzoni, crean, dentro del *spaghetti-western*, una subcorriente filmica específica, o corriente subalterna: el *Zapata-western*, o *spaghetti-western* de la Revolución Mexicana, donde, en definición de AGUILAR, ² se establecía “un delicado equilibrio entre el nihilismo lúdico y la doble lectura socialista.” Tal era el caso de films como *Salario para matar* (1968) o *Los compañeros* (1970). En ellos, se jugaba con una cierta visión humorística, lindante con lo grueso, del proceso revolucionario mexicano, en que ficciones enmarcadas a comienzos del siglo XX en el país azteca, aludían, a veces de manera un tanto descarada, a realidades sociopolíticas

¹ “Retrato de república en rojo”, en PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., p. 185.

² AGUILAR, Carlos (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, p. 215.

coetáneas (los anacrónicos hippies o el vasco revolucionario de *Los compañeros* serían ejemplos harto ilustrativos de ello).

Al mismo tiempo, cineastas de prestigio y filiación abiertamente militante y combativa, algunos de los cuales incluso habían visto censurados sus primeros trabajos por la Democracia Cristiana por su ideología revolucionaria y antifascista, debían abandonar las formas filmicas del Nuevo Cine Italiano y el llamado segundo neorrealismo (cámara en mano, actores anónimos, fotografía austera y naturalista...) en pos del cine de género, para no obstante seguir vehiculando en este sus inquietudes políticas. Tal era el caso de Carlo Lizzani, quien transitó del cine antifascista neorrealista de sus comienzos (*Achtung! Banditi!*, 1951), a dirigir en 1967 el *Zapata-western Requiescant*, en que el mismísimo Pier Paolo Pasolini encarnaba a un cura revolucionario en que se parafraseaba intencionadamente la teología de la liberación latinoamericana fundada, entre otros, por el sacerdote-guerrillero Camilo Torres... O de Damiano Damiani, quien, respetado y exquisito autor en sus comienzos (con obras como *La isla de Arturo* (*L'isola di Arturo*, 1962) o *Las diabólicas del amor* (*La strega in amore*, 1966) cultivará el *Zapata-western* con *Yo soy la revolución* (*Chi è la rivoluzione?*, 1966), y el *poliziesco* con películas notables como *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1968, basada en un original del célebre novelista siciliano Leonardo Sciascia), o, sobre todo, la aclamada *Confesiones de un comisario* (*Confessione di un commissario all' procuratore della repubblica*, 1970). O también de Gillo Pontecorvo, quien pasó del brechtiano film bélico-revolucionario *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), coproducido por una cooperativa militante italiana junto con el mismísimo Frente de Liberación Nacional de Argelia, a la polémica superproducción de capital ítalo-norteamericano *Queimada*, cuya entraña ideológica era, no obstante, abiertamente tercermundista y antiimperialista, pese a una forma filmica obligadamente más clásica.

Pero los ejemplos de ello son ingentes: un Sergio Sollima (ex partisano antifascista en la II Guerra Mundial) planteará sus inquietudes ideológicas en los *spaghetti-westerns* *El halcón y la presa* (1967), sobre lucha de clases a través de la historia de un cazarrecompensas norteamericano que persigue a un paria mexicano; y el eurocomunista *Cara a cara* (1968), parábola del estalinismo por medio de la peripecia de un historiador metamorfoseado sucesivamente en bandolero generoso identificado con los desposeídos, y en sádico y megalómano caudillo criminal. Brunello Rondi pasó del cine de prestigio del segundo neorrealismo con *El demonio* (*Il demonio*, 1963), cruda denuncia de la religiosidad católica oscurantista y supersticiosa del profundo sur italiano, a continuar expresando sus inquietudes –enfrentadas con la sociedad burguesa itala, con la Iglesia Católica y con el régimen demócrata-cristiano- en films eróticos destinados a determinados circuitos comerciales, razón por la cual toparía con el rechazo frontal de la crítica, y ello a pesar de que prosiguió colaborando como coguionista (acreditado o no) en varias películas del mismísimo Federico Fellini...

Tan abultada casuística da fe de que la política de géneros en el cine italiano de los 70 no estaba reñida –antes muy al contrario- con el desarrollo narrativo de planteamientos políticos. En el *poliziesco* es, posiblemente, donde ello se manifiesta con mayor fuerza. Sea demagógicamente o con sinceridad, el *poliziesco* se vertebra generalmente en el enfrentamiento del individuo (un policía honrado, una anónima persona de clase media, o un marginado social) con las estructuras de un poder establecido que le sobrepasa y que intenta corromperle o destruirle. Las fronteras entre lo que convencionalmente se entendía por cine político y cine policíaco, a menudo se difuminan: surge un cine político-policíaco de vocación popular, dentro de los parámetros de un cine de género de bajo presupuesto, lo que motiva que una cierta crítica internacional lo tilde con sorna

de “spaghetti-denuncia”, etiqueta sarcástica y denigratoria que se hizo vox pópuli en labios de muchos cinéfilos.¹

Incluso las fronteras entre géneros y corrientes filmicas tienden a diluirse en esta época de crisis del relato cinematográfico que, al fin y al cabo, fueron los 70: *Extraña muerte de una menor* (*Morte sospetta di una minorenne*, Sergio Martino, 1975), se rodó en un momento en que la crisis industrial del cine italiano iba en peligroso aumento, con lo que, para aunar más elementos espectaculares, entremezclaba rasgos del *giallo* (asesinatos mórbidos y estilizados narrados en plano subjetivo del criminal, erotismo tanático, angulaciones barrocas) con otros del *poliziesco* (narración sucia y naturalista de una Italia urbana, protagonismo de un solitario policía honrado que debe enfrentarse con altos círculos de poder vinculados con la oligarquía). O, en otras coordenadas completamente distintas, la amarga comedia carcelaria *Arrestado en espera de juicio* (*Detenuto in attesa di giudizio*, Nanni Loy, 1971). En ella, el cine de cárceles, con uno de los motivos frecuentes del “spaghetti-denuncia” (la sordidez y arbitrariedad de las instituciones penitenciarias del Estado italiano) se amalgamaba con la comedia nacional-popular o *commedia all’italiana* inaugurada por Monicelli a comienzos de los 50 (y caracterizada precisamente por la vocación popular y la denuncia social y política), a través de la peripecia de un pobre infeliz (el muy emblemático Alberto Sordi) enredado en una kafkiana trama de arresto improcedente y traslados absurdos de una a otra cárcel insalubre de esa enrarecida Italia de los “Años del Plomo.” Caso curioso es también el de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, 1970), donde rasgos de comedia nacional-popular se abrazaban con el *poliziesco*, el cine político e incluso ribetes de

¹ AGUILAR (2006, op. cit., pp. 252, 1.130 y 1.125) da reiterado testimonio de ello a propósito de dos films de Damiano Damiani: *El caso está cerrado: olvídelo* (*L’istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971) y *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (*Perché si uccide un magistrato?*, 1974), así como de *La Policía agradece* (*La Polizia ringrazia*, Steno, 1971).

giallo, a través de la historia de un policía sádico y de rasgos fascistizantes, que asesina a su amante y dispone deliberadamente numerosas pistas que conducen a su persona, para de este modo saborear su propia impunidad. El mismo film acababa deviniendo una suerte de parábola kafkiana sobre la naturaleza viscosa y laberíntica del Poder... Asimismo, este empleo alegórico y kafkiano del *poliziesco* halló resonancia en el thriller español de la Transición con la cinta hispano-italiana *Pájaros de ciudad* (José Sánchez Álvaro, 1981), dirigida por un ex alumno del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma...

Pero a pesar de esta enmarañada crisis cinematográfica de los 70, el *poliziesco* quedaba definido con unas características propias y peculiares, fundamentadas sobre todo en su ambientación italiana coetánea, que daba pie al retrato de actualidad de un país acuchillado por la corrupción generalizada, las mafias, la marginación, la rebeldía juvenil, las violencias políticas, las contradicciones norte-sur... Así resumía breve e incisivamente Rubén PANICERES el contexto de esta corriente fílmica:

Italia alcanzó un gran progreso durante los años 60, lo que se tradujo en la introducción de la sociedad de consumo... Pero no en una mejora del nivel de vida para muchos italianos. Los salarios estaban entre los más bajos de Europa, la vivienda era un problema serio para los miles de emigrantes del *mezzogiorno* que acudieron a urbes como Turín o Milán, y el paro aumentó drásticamente a principios de los 70, siendo un sector muy afectado la juventud de las grandes ciudades. Todo esto trajo como consecuencia un aumento de la delincuencia que convulsionó a la República. (...)

En otro contexto, la conflictividad tanto en el medio laboral como estudiantil durante los años 67/69, desembocó en un ambiente de revolución, donde la dura represión por parte del Estado sobre trabajadores y universitarios, empeoró las

cosas. Añadiéndose a ello los brutales atentados de la extrema derecha –en los que hubo sospechas acerca de la implicación de los servicios de inteligencia- y el ruido de sables de un golpe de Estado –como el frustrado de diciembre de 1970, dirigido por antiguo “héroe” del fascio, Valerio Borghese-. El resultado: la radicalización de los jóvenes, algunos de los cuales se pasaron al terrorismo.¹

En estos años, suele ocurrir que las películas policíacas son difíciles de distinguir de lo que se entendería convencionalmente por cine político, y por tanto muchas de ellas se inscriben, también, en el “spaghetti-denuncia”. Este último rasgo procedía de una ya larga tradición fílmica autóctona, que se remontaba al policíaco neorrealista de un Visconti (con *Ossessione*, 1943, adaptación inconfesa de *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain, como excusa para un muestrario de miserias de la sociedad italiana de posguerra) o, sobre todo, de uno de los padres del segundo neorrealismo, Francesco Rosi, con films como *Salvatore Giuliano* (1961, recorrido histórico-político por la figura de este mafioso siciliano) o *Las manos sobre la ciudad* (*Manni sulla città*, 1963), nada menos que un thriller político sobre la especulación inmobiliaria en Nápoles...

Se producirá, entre el *poliziesco* de los “Años del Plomo” y su contexto histórico-político, una retroalimentación muy sintomática de su época. Como escribe PANICERES:

En 1971 se estrena la película *Confesiones de un comisario* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Reppublica*) de Damiano Damiani, en ella se acusa a un fiscal de implicación en un contubernio de intrigas mafiosas. En dicho año el fiscal jefe de la República Italiana, Pietro Scaglione, fue asesinado por la Mafia, y se suscitaron serias dudas acerca de la relación del

¹ En PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., pp. 190-191.

magistrado con la Cosa Nostra. En un efecto boomerang donde vida y arte se imitan el uno al otro, Damiani realizaría en 1974 *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (*Perchè se uccide un magistrato?*) ficción sobre un cineasta que investiga la misteriosa muerte de un juez al que había acusado de prevaricación en una de sus películas anteriores. Asimismo, en 1970, es secuestrado el periodista Mauro de Mauro, éste colaboraba con el director Francesco Rosi asesorando una cinta *–El caso Mattei (Il caso Mattei, 1971)–* sobre un presidente del ENI (Instituto Nacional de Hidrocarburos) Enrico Mattei, fallecido en un accidente aéreo, en 1962, en el que muchos vieron la mano de la Mafia, comisionada por los grandes consorcios petroleros mundiales, descontentos con la política del empresario cercana al Tercer Mundo. La desaparición de De Mauro aparentaba el acto de silenciar al que, tal vez, sabía demasiado.¹

Las repercusiones del *poliziesco* han sido notables también: así, *Uomini si nasce, poliziotto si muore*, de Ruggero Deodato, o *Extraña muerte de una menor*, de Sergio Martino, entre otros títulos, darían lugar a la *Buddy-Movie* norteamericana de los 80: el violento policíaco estadounidense con rasgos de comedia en que dos personajes antitéticos (dos policías, o un policía y un delincuente) deben afrontar un peligroso caso juntos: *Límite 48 horas (48 Hours, Walter Hill, 1982)*, o *Arma letal (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987)*, y que había tenido su matriz hollywoodiense en una película de Peter Hyams: *Manos sucias sobre la ciudad (Busting, 1974)*, cinta norteamericana pergeñada en coincidencia cronológica nada casual con la época de esplendor del *poliziesco*. Por lo tanto, al igual que el *spaghetti-western* y el *giallo*, el *poliziesco* ejerció también una influencia “de vuelta” sobre el propio cine de Hollywood. Otra razón más

¹ “Op. cit., p. 179 –se ha respetado la redacción y puntuación originales–.

que justifica plenamente al atento análisis y estudio de las corrientes europeas (sobre todo italianas) del llamado *cinema bis*.

Asimismo, la larga sombra politizada del *poliziesco* influyó en el génesis de obras capitales del thriller británico como *El largo viernes santo* (*The Long Good Friday*, John McKenzie, 1979), film donde una reelaboración del cine de gánsgters clásico (con el protagonista, Bob Hoskins, parafraseando a Edward G. Robinson) daba pie a un retrato al vitriolo de la sociedad británica de aquella hora: corrupción generalizada con tentáculos en la política, negocios sucios entre mafias y empresariado legal, especulación, devastación terrorista, decadencia urbana...

Pero además, y al margen de los *poliziescos* realizados en coproducción hispano-italiana, esta corriente ítal del policíaco ejerció una considerable influencia en el thriller español del “Período Oscuro” cinematográfico y la Transición (1969-1983). Y lo hizo tanto directamente, como a través de la que acaso haya sido la única corriente propiamente autóctona e indígena del policíaco español: el llamado cine quinquí de la Transición y los años 80.

Sea como fuere, el *poliziesco* ha determinado una deriva menos mimética y más decididamente autóctona del policíaco en las cinematografías periféricas a Hollywood, y, sobre todo, ha conllevado una mayor y más directa politización de los temas: sin él, acaso la extensa corriente del thriller político-policíaco de la Transición cinematográfica española (1976-1983) ni tan siquiera hubiera existido como tal.

El *polar* (contracción de *policier* y *popular*: policíaco y popular) es la denominación que ha recibido el cine policíaco francés, también amoldado a las realidades autóctonas, si bien con una mayor vocación genérica y considerablemente menor politización que el *poliziesco*. PALACIOS lo definía así:

La Serie Negra en manos de los franceses, adquiere un frío tono desapasionado, bajo cuya superficie gélida y bruñida, laten las emociones más fuertes y descontroladas. Si el género (lo sea o no) *noir* usamericano es esencialmente, una reacción romántica contra el clasicismo hollywoodiense de los años 20, en cine, y contra el costumbrismo y la tendencia moralista de una escritura muchas veces profiláctica, ejemplificada por la novela-problema inglesa, en literatura, el *noir* francés y todo lo que se aproxima o relaciona con él, es, a su vez, una reacción decadente y perversamente esteticista ante ese apasionamiento romántico, propio del género.¹

PALACIOS señalará otros rasgos recurrentes en el *polar*: la pasividad del antihéroe ante la fatalidad; el *amour fou*; la ocasional deconstrucción genérica, representada por directores como Godard o Brésson.²

Tuvo sus venerables antecedentes en los seriales mudos de Louis Feuillade (como *Fantomas*, de 1915), y, sobre todo, en las películas, ideológicamente frentepopulistas, del realismo poético de los años 30, situadas en ambientes marginales o incluso delictivos, algunas de ellos ya citadas más arriba a propósito del cine negro, y obra de directores como Marcel Carné, Julien Duvivier, o Pierre Chénal (quien, además, rodará un polar en 1969, en coproducción con España: *Las bellas*). Según Roberto CUETO:

Si el cine negro americano se consolidó en la década de los 30 y alcanzó su apogeo en los años 40, fue luego trasplantado, con mayor o menor fortuna, a otras cinematografías: la española, la británica, la italiana, o incluso la japonesa. Pero especialmente privilegiado en su absorción de esa tradición para la posterior elaboración de un estilo genuinamente nacional es el cine francés, al

¹ En “Los bulevares del crimen. Un paseo por las frías calles del *polar*”, en PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., p. 63.

² Op. cit., pp. 68-80.

que siempre se ha considerado como el discípulo aventajado de esa tradición: el *polar* o *policier* galo tiene tantos seguidores, estudiosos e historiadores como su homólogo yanqui, y siempre ha sido considerado como el modelo ideal de trasplante de un género con unos códigos muy contextualizados –la América de la Depresión y la posguerra- a una cultura europea que supo darle una nueva forma, identificada como ineludiblemente “francesa.” Sin embargo, mucho antes de esa asimilación de la época dorada del *noir* americano, el cine francés había generado un peculiar “estilo” (empleemos provisionalmente este término) que, a partir de ciertas influencias foráneas, germinó en una serie de obras que terminarían influyendo a su vez en el cine americano. Como sucedió con el *spaghetti-western* italiano y su posterior imitación por parte del western americano o como ocurre hoy con el cine de acción de Hong-Kong, tan saqueado por Hollywood, un movimiento de boomerang hizo que el “realismo poético” francés terminara ejerciendo su influjo en el film *noir* rodado en los Estados Unidos durante la década de los 40.¹

Un rasgo recurrente que PALACIOS² reconocerá en el *polar*, será precisamente una herencia del realismo poético: frente a la naturaleza activa del antihéroe norteamericano del *noir* clásico, el antihéroe francés del *polar* se dejará arrastrar por la fatalidad de un destino trágico, en lugar de enfrentarlo (inútilmente) como su homólogo en la ficción negra estadounidense.

Siguiendo con la línea histórica de precedentes y evolución del *polar*, proliferarán durante la Ocupación nazi, films evasivos de suspense, como será el caso del afamado cineasta –acusado de colaboracionista- Henri-Georges Clouzot, con *L’assassin habite au 21* (1942). En los años 50, la deriva del *polar* proseguirá en una tónica dominante

¹ “La triste canción del hampa”, en PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., p. 47.

² Op. cit., p. 69.

trivial o conservadora, acorde con los tiempos del gaullismo, a través de cineastas como Clouzot, Henri Verneuil, o el director cinematográfico y abogado André Cayatte, quien más tarde se convertiría en moralizante paladín filmico del conservadurismo francés frente a los crecientes excesos de la juventud contestataria... Sin embargo, se darán casos aislados a contracorriente de esa hegemonía.

Célebre es el de Jules Dassin, cineasta antes afincado en los Estados Unidos y huido del mccarthyismo. En Francia, dirigió una emblemática película, *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, 1954) que seguía perfectamente, desde su pleno amoldamiento al polar, tradiciones que a su vez pertenecían al cine negro norteamericano, e incluso a su subcorriente de “robos perfectos”, popularizada por *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950). Por otra parte, el clásico de Dassin estaba basado en la novela homónima de Auguste Le Bréton, figura destacada de la novela negra francesa, y retratista de los sórdidos ambientes del hampa gangsteril parisina y marsellesa, mediante un lenguaje de gran verismo incluso en el habla vulgar y jergal empleada.

También en los años 50, Jacques Becker recuperaba la aureola romántica y fatalista y los ambientes marginales característicos del viejo realismo poético, en *París bajos fondos* (*Casque d'or*, 1952), y, ya mucho más tardíamente, en *La evasión* (*Le trou*, 1960).

Un director tan peculiar como Jean-Pierre Melville, permaneció atento a las vanguardias y las nuevas corrientes culturales de su época (no en vano adaptó a la pantalla al inquieto escritor Jean Cocteau), y revolucionó el lenguaje del film policíaco aportándole influencias del cine japonés, y confiriéndole un tempo narrativo contenido e insólito, así como un tratamiento visual de los espacios vacíos que rozaba lo onírico. Se ha dicho, incluso, que algunos de los rasgos de su personal estilo (tan influyente en el *polar* posterior, sobre todo en el gran peso otorgado a los silencios y su tratamiento

dramático), ejerció, a su vez, un gran influjo en Leone y la revolución que este llevó a cabo en el western. El propio Melville declaró en una ocasión: “Los guiones de todas mis películas son westerns trastocados de ambiente”¹. No es casual, en cuanto a los efluvios orientales del cinema de este director, que su obra más celebrada se titulase *Le Samourai* (1967), y en España, sintomáticamente, *El silencio de un hombre...*

Por su parte, Robert Brésson deconstruyó el género policíaco (en lo que, también, fue precursor de la *Nouvelle Vague*) con los films *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s’a échappé*, 1956), o *Pickpocket* (1959). En ellos, prescindía, como es bien sabido, de todo afeite y todo artificio, incluso el de la interpretación de los actores (reducidos a modelos hieráticos) para, sirviéndose instrumentalmente de la temática criminal, realizar films enteramente personales, en los que muchos han entendido como una infatigable búsqueda de una pureza del realismo dentro de las teorías de André Bazin.

La conocida brecha generacional con los jóvenes críticos-realizadores de la *Nouvelle Vague* y el, cada vez mayor, impacto de estos en la escena cinematográfica internacional, dará lugar, como ya es comúnmente sabido, a que la generación previa sea tildada de “academicista” (excepción hecha de francotiradores como Melville, Jacques Becker, Robert Brésson, Alexandre Astruc), y condenada al ostracismo histórico-crítico durante decenios. No obstante, la crisis del sistema de estudios en el cine francés entre finales de los 50 y los años 60, y el hecho de que estos jóvenes cineastas sacasen el cine a la calle gracias a los nuevos avances técnicos (las cámaras cinematográficas ligeras Caméflex Éclair; los magnetófonos portátiles Nagra; las nuevas películas de alta sensibilidad; los formatos subestándar como el Super-16; la mayor sensibilidad de las emulsiones de color *tripack* de acopladores, como el

¹ AGUILAR: “Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville”, en PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., p. 97.

Eastmancolor...) contribuirán, también decisivamente, a la transformación obrada en la forma de hacer, y concebir, el cine.

Precisamente serán estas concepciones las que alumbren un film universalmente aclamado, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), película saludada por muchos como la obra fundacional del cine moderno. En ella, se partía de un homenaje/deconstrucción del *noir* clásico estadounidense en la falsilla de las cintas de serie B de la Monogram de los años 40 (aludidas explícitamente en la dedicatoria del guión) en lo que constituía una reflexión, entre irónica y romántica, sobre los arquetipos y mitos del cine negro (y, por ende, sobre la mitología filmica y su relación por lo que entenderíamos por “la realidad” o su representación convencional), ello con un lenguaje fresco, innovador y un tanto espontaneísta, hasta incluso rozar la estética documental del *cinéma-verité*. Por su deconstrucción metagenérica, podría considerarse a este film el primer *neo-noir*.

En los años 60, el *polar* se bifurca en tres vertientes: la primera sería la de la continuación del llamado cine comercial academicista, con los films de género de Cayatte, Clouzot, Verneuil, o Jacques Déray, entre otros. La segunda, el *polar* de determinados integrantes de la *Nouvelle Vague*: Louis Malle, François Truffaut, y Claude Chabrol. Por último, se desarrolló una corriente intermedia, de cineastas que incorporaron las innovaciones formales y técnicas de la *Nouvelle Vague* a un cinema de vocación popular, lejos de inquietudes ensayísticas o intelectuales: este sería el caso de Robert Enrico, y, sobre todo, del novelista (también guionista y director cinematográfico) José Giovanni, quien, además, realizaría un *polar* en coproducción con España: la hoy invisible en nuestro país, *La puerta cerrada* (1972).

Con todo, la influencia del *polar* en el thriller español de 1969-1983 es, con todo, bastante pequeña. Sólo 7 películas en catorce años (sobre un total de 256 films con

trama policiaca o criminal, recuérdese), y todas ellas localizadas en la etapa de mayor cosmopolitismo del thriller de nuestro país: el “Período Oscuro” de 1969-1975. Tales films serían: *Las bellas* (Pierre Chénal, 1969), *Jaque mate* (Claude Carliez, 1969), *Que esperen los cuervos* (Jean-Pierre Désagnat, 1970), *El affaire Dominici* (1972), de Claude-Bernard Aubert; *La puerta cerrada* (1972), de José Giovanni; la extraña e inclasificable *Díselo con flores* (Pierre Grimblat, 1974), y *Tráfico de mujeres* (Roger Hanin, 1974). No obstante, puede apreciarse el influjo del polar en dos cintas de director español: *Pena de muerte* (Jordi Grau, 1973), y, sobre todo, *El comisario G. en el caso del cabaret* (Fernando Merino, 1974), donde se amalgamaba el melodrama católico-moralista con la tradición autóctona del thriller de apología policial de los años 50, y huellas del *polar*, en la tradición de Georges Simenon y su comisario Maigret. Asimismo, y en términos más generales, el influjo de las renovaciones del *polar* a través de Jean- Pierre Melville o la *Nouvelle Vague*, sí ha ejercido una influencia considerable en la evolución posterior del cine policíaco mundial: las rupturas narrativas del thriller y el *neo-noir* norteamericanos a partir de 1967 (con las ya citadas *Bonnie & Clyde* y *A quemarropa*), no se entenderían sin las innovaciones promovidas por el cine francés.

Por último, es preciso definir otra corriente del thriller europeo que entró en contacto con el cine español a través de las coproducciones del “Período Oscuro.” Se trata del *Krimi* de la República Federal Alemana.¹ El *Krimi*, cine policíaco producido en la República Federal Alemana desde los años 50 hasta finales de los 70, era un cinema de evasión germano-occidental, destinado a un público traumatizado por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, y ávido de “diversiones modernas.” Por este motivo y por la influencia cultural norteamericana (a través de las tropas de ocupación, las bases

¹ Por supuesto, tampoco existen fuentes propiamente científicas sobre esta corriente. Ni siquiera el opúsculo dedicado a uno de sus productores más emblemáticos, Artur Brauner, y escrito por expertos investigadores del Deutsches Filminstitut (DFI) de Francfort, le dedica la menor atención (véase *Artur Brauner Produzent-produktor de cine*. Munich: Goethe-Institut Inter Nationes, 2002).

militares, el Plan Marshall y la llamada “Guerra Fría cultural”), proliferaron en la Alemania del Oeste multitud de westerns autóctonos que adaptaban las populares novelas de Karl May (y que se anticiparon históricamente a la oleada del western hispano-italiano), y *Krimis* que solían ambientarse en Londres y adaptaban mayoritariamente novelas criminales del escritor británico Edgar Wallace. Dentro de estos géneros populares, sobresalieron la CCC Films de Artur Brauner, y su principal rival, la Rialto Film de Horst Wendlandt, cuyo realizador-emblema era el muy hábil artesano Alfred Vohrer.

Sus antecedentes se remontan al expresionismo de los años 20, que es, como se sabe, una de las fuentes primordiales del cine negro norteamericano clásico. Para establecer una pequeña historia, o genealogía, del *Krimi*, es imprescindible para el investigador español —a falta de textos académicos y científicos propiamente dichos— consultar los artículos de PALACIOS (op. cit.) y AGUILAR.¹

Los precedentes filmicos del *Krimi* estriban en la justamente afamada *El Doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse. Der Spieler*, Fritz Lang, 1922), y en otros films expresionistas de la época: *Raskolnikow* (Robert Wiene, 1923), adaptación del *Crimen y castigo* de Dostoievski; *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), en cuyo tercer episodio aparecía Jack el Destripador; o *El misterio de un alma* (*Geheimnisse einer Seele*, Georg Wilhelm Pabst, 1926), cinta pionera de las, después tan fructíferas, relaciones entre cine y psicoanálisis, a través de la historia de un hombre acosado por enloquecedoras y torturantes fantasías de crimen sexual. Asimismo, otros dos títulos cruciales del policíaco expresionista serán las cintas de Lang *M, el Vampiro de Dusseldorf* (*M-Eine Stadt einen Mörder*, 1931), en que la caza humana de un infanticida en serie resumía incisivamente las lacras de la desquiciada sociedad alemana

¹ “Londres está en Alemania”, en PALACIOS (ed.) (2006), op. cit., pp. 223-229.

de entreguerras; y *El testamento del Doctor Mabuse* (*Das Testament des Doktor Mabuse*, 1933), alegoría sobre el inexorable avance del Mal, es decir, en este caso, del nazismo.

Sin embargo, la corriente principal del *Krimi* será la constituida por adaptaciones del escritor inglés Edgar Wallace. Las raíces cinematográficas de tal corriente se remontan al film británico *Nurse and Martyr* (Percy Moran, 1915). Durante los años 20, Wallace produjo adaptaciones filmicas de su propia novelística, gracias a su cargo directivo en la British Lion. La presencia de Wallace en el cine alemán se inicia con *Der Grosse Unbekannte* (Manfred Noa, 1927), y *Der Rote Kreis* (Friedrich Selnik, 1929).

No obstante, como refiere AGUILAR:

Hablando con propiedad, el denominado *Krimi* irrumpe en 1959, alcanza su esplendor entre 1961 y 1965 y desaparece en 1972. Se trataba además de un proyecto bien preciso, a cargo del productor Horst Wendlandt al frente de su Rialto Film, un proyecto que se definió con prontitud tras el enorme éxito de la primera entrega, *La banda de la rana* (*Der Frosch mit der Maske*, Harald Reinl, 1959), de la cual no se esperaba gran cosa, comercialmente hablando; entre paréntesis, Wendlandt reconoció varias veces que la idea de comprar los derechos de Edgar Wallace partió de sus socio, el danés Preben Philipsen.¹

AGUILAR enumera algunos de los rasgos definitorios de esta corriente: ambientación en Inglaterra; personajes de una sola pieza envueltos en un conflicto tras el cual hay un criminal sin escrúpulos que busca ascender de nivel social a toda costa; cruce de terror realista y policíaco, en que la el triunfo de Scotland Yard implicará la victoria del racionalismo sobre lo inexplicable, y la ratificación de la moral dominante; rasgos del cine hitchcockiano, el gótico, del “suspense para mujeres”, y del expresionismo;

¹ Op. cit., p. 225.

pinceladas de humor y autoironía. Se trataba, también, de films de bajo presupuesto rodados en su mayor parte en estudio en Berlín o Hamburgo.¹

Además, el mismo autor realizaba una aseveración interesante sobre el fenómeno de efervescencia del cine europeo de género en que se enmarca, ya tardíamente, el principal objeto de estudio del presente trabajo:

Historiográficamente hablando, el *Krimi* se engloba dentro de un fenómeno general del cine europeo de la época, cual es la reinterpretación que, a finales de los años 50, surge de una serie de géneros cuya producción parecía reservada a Hollywood, reinterpretación cuyo sentido último consistía en la anulación de una personalidad nacional identificable, a fin de conseguir productos asumibles por todos los mercados, incluso el norteamericano; en este sentido, el introito y la naturaleza del *Krimi* no difiere sustancialmente de paradigmas europeos coetáneos como el British Horror, el *Polar* galo o el western mediterráneo”.²

Ello explicaría, también, el cosmopolitismo, la desnacionalización de una buena parte del cine español de género del “Período Oscuro”, ya insertado plenamente en el panorama europeo de las coproducciones, en una suerte de globalización cultural a pequeña escala.

Otro de los rasgos definitorios del *Krimi* es la obsesiva retroalimentación cine-literatura *pulp* y viceversa. “En principio, los carteles de las películas incluían, en algún ángulo bien visible, la portada de la novela original en su última edición; acto seguido, las novelas eran reeditadas con un fotograma de la película como cubierta”.³

Existen algunos otros rasgos de esta corriente filmica que el citado historiador no incluye en su enumeración: por ejemplo, la naturaleza rebuscada y retorcida de los crímenes (aunque sin el componente erótico del *giallo*) y del propio criminal, a menudo

¹ Op. cit., pp. 225-226.

² Ibid., p. 226.

³ Ibid., p. 227.

un extraño enmascarado que sigue igualmente, con rara ortodoxia, la tradición de la vieja novelística *pulp*. Los crímenes en serie en circunstancias extrañas e inexplicables, y la extravagancia en decorados y personajes – a menudo con esos estilemas de abolengo expresionista de que habla AGUILAR- son otras características habituales del *Krimi*. Por último, y aunque la ambientación londinense es la abrumadoramente predominante, lo cierto es que a veces se ambienta la trama en varios países –incluso del Asia-, dentro de la nota apátrida y cosmopolita que es *conditio sine qua non* de esta corriente filmica.

Como es lógico, una corriente, casi género, tan dogmática, no tardó en agotarse, y lo curioso es que sólo un español, Jesús Franco, siguió cultivándola en solitario, con títulos aislados como *Viaje a Bangkok, ataúd incluido* (1984), cosa que el citado historiador ya se encargaba de recalcar.¹ El certificado de defunción del *Krimi*, datado por AGUILAR hacia 1972, parece correcto.

La influencia del *Krimi* en nuestro país es la más ínfima de todas. Seis películas de un total de 261 en el período estudiado (1969-1983), y localizadas todas ellas en el “Período Oscuro” de 1969-1975: *El muerto hace las maletas* (Jesús Franco, 1971), *Jack el Destripador de Londres* (1971) y *Los crímenes de Petiot* (1972), de José Luis Madrid; *Una secretaria para matar* (Carl Zeiter, 1972), y *Orden de INTERPOL: sin un momento de tregua* (Alfred Vöhrer, 1973), curioso epílogo del *Krimi*, firmado por su realizador más descollante. La repetida presencia de José Luis Madrid en esta lista no es nada casual: se hablará con más detalle de este cineasta, y del *Krimi* español e hispano-alemán, en el capítulo de El thriller español del “Período Oscuro” (1969-1975).

El *neo-noir* es la corriente nacida aproximadamente a finales de los 60, y que tiende al replanteamiento de los códigos y mitos del cine negro clásico. Al menos, tal es la

¹ Ibid., p. 228.

postura crítica mayoritaria, que sitúa su nacimiento en la película *Harper, investigador privado* (Harper, Jack Smight, 1966). Sin embargo, SCHWARTZ¹ sitúa el génesis de esta corriente en 1960, con *Psicosis* (*Psycho*), de Alfred Hitchcock. Las razones esgrimidas por este autor para su datación de la referida metamorfosis genérica son harto interesantes:

- 1) Color y nuevas tecnologías de proyección (Cinemascope y similares).
- 2) Un sistema de calificación menos restrictivo, lo que permite más violencia, desnudos, y temas más escabrosos en la pantalla.
- 3) Reelaboraciones de la vieja escuela “*hard-boiled*” de ficción detectivesca.
- 4) En lugar de buenos/malos detectives, el guión juega con buenos/malos policías.
- 5) La emergencia del asesino en serie.²

Sin embargo, es más lógico situar los orígenes del *neo-noir* en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), por las razones ya esgrimidas más arriba.

COMAS³ señala también la importancia de la caída del Tribunal McCarthy en 1958, para el profundo cambio operado en el cinema hollywoodiense. Asimismo, indica también la importancia de los considerables cambios sociales y de mentalidad operados en la sociedad norteamericana del momento, lo que también contribuye a la profunda revisión ideológica de los modelos y discursos clásicos y canónicos.⁴

También según SCHWARTZ,⁵ el *neo-noir* trata temas nunca atendidos por su predecesor estilístico: policías profundamente corruptos, asesinos en serie, psicópatas, y jóvenes parejas huyendo de la ley, entre otros temas. El intenso clima político de EEUU

¹ SCHWARTZ, Ronald (2005): *Neo-Noir. The New Film Noir Style. From Psycho to Collateral*. Lanham: The Scarecrow Press, pp. X-XII (siguiendo una usanza editorial ya prácticamente abandonada –al menos en España–, la paginación del prólogo del libro lleva asignada numeración romana, y el corpus del mismo ya va paginado con numeración árabe).

² Op. cit., p. XI.

³ COMAS, Ángel (2005): *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del “Neo Noir” norteamericano*. Madrid: T&B, p. 18.

⁴ Op. cit., pp. 23-24.

⁵ 2005, p. XI.

en los años 60 y 70 creó una atmósfera propicia a la emergencia del *neo-noir*. No obstante, COMAS¹ sitúa el antecedente inmediato del *neo-noir* en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, donde la figura del policía corrupto ya ocupaba un lugar central. Y señala las influencias inmediatas de esta corriente fílmica en el Jean-Luc Godard de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959), Robert Brésson y Jean-Pierre Melville, así como en el cine político italiano –es de suponer que el de directores como Francesco Rosi o Carlo Lizzani- e incluso el *eurowestern*, por la profunda y heterodoxa revisión genérica que supuso en su día...²

La definición de SCHWARTZ es un tanto discutible, en la medida en que apenas invoca la que es piedra angular conceptual del *neo-noir*: su relectura, reinterpretación y reelaboración del cine negro clásico, y con él, de sus géneros precedentes: el cine de gánsters y el de “optimismo policial”. Precisamente a la luz de la evolución estética, conceptual, narrativa e ideológica, del thriller, es que pueden tener lugar estas revisiones que dan lugar al nuevo thriller y al cine policíaco moderno. Ello puede explicarse por un contexto sociocultural ligado a una crisis social en todos los órdenes en los países occidentales, y en que se recuperan viejos modelos culturales para someterlos a una óptica crítica, por ser con frecuencia considerados parte de discursos ideológicos paulatina y crecientemente cuestionados. Es en los 70 cuando se revaloriza definitivamente el *noir*:

También evidencian (los thrillers norteamericanos de los 70) la existencia en aquella época de una revalorización del género, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, gracias a un corpus intelectual compuesto de ensayos y artículos de muy variada procedencia, decididos a rescatarlo de las catacumbas de la narrativa barata o las B movies y otorgándole honores de alta cultura.

¹ 2005, p. 23.

² Op. cit., p. 19.

Precisamente, destaca el prestigio alcanzado por escritores como Ross McDonald (1915-1983), Chester Himes (1909-1984) o James Hadley Chase (1906-1985) entre los *connaisseurs* de la ficción negra y criminal, así como la recuperación de la mejor ficción hardboiled o del espíritu violento de las crook stories de los años veinte y treinta.¹

También invoca NAVARRO² las retransmisiones televisivas de imágenes de la Guerra del Vietnam a finales de los 60 y principios de los 70, como clave de la insensibilización del público de la época ante la violencia extrema, y la omnipresencia de esta en las pantallas cinematográficas. Así, la violencia explícita –lo que se ha venido en denominar *ultraviolencia*, a resultas del gran impacto sociológico del film *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1972)-, se irá adueñando de las pantallas de todo el mundo, e incluso será empleada como reclamo comercial en derivaciones genéricas del thriller, como el *giallo*. El tratamiento directo de la violencia en films como *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), o *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)³ - era impensable tan sólo un lustro antes.

El replanteamiento del *noir* –y, en menor medida, del viejo cine de gánsters de la Warner y del cinema “de optimismo policial”- se materializa de las más diversas formas: -Aparición de nuevos temas, como el asesino en serie de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), o la pareja de homicidas de *Asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, 1970),

¹ NAVARRO (coord.) (2009), op. cit., p. 17.

² Ibid., pp. 19-20.

³ Por cierto, ambas llamativas paráfrasis-reelaboraciones de modelos clásicos: del “cine de optimismo policial” la una, y del cinema de gánsters la otra. Por otra parte, las dos desactivan ideológicamente tales modelos previos: en *Harry el Sucio*, la ley es inoperante como tal, y un policía, demasiado parecido al asesino al que persigue, decide conculcarla para darle caza con mayores facilidades. Aquí, la apología policial clásica se veía invadida por el claroscuro moral, herencia del *noir*. En *El Padrino*, el gánster ya no es un fátuo hampón destinado a caer bajo las balas de la policía. Ahora se trata de un respetable empresario perfectamente integrado en los círculos de poder de la sociedad capitalista norteamericana, si bien algunos de sus métodos continúan pareciéndose sospechosamente a los de los “pequeños Césares” de la Prohibición.

único film de Leonard Kastle; o la lucha de un policía negro contra el racismo en el film *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967).

-Introducción de giros irónicos sobre él –como es el caso de la citada *Harper, investigador privado* (*Harper*, Jack Smight, 1966), o de *Marlowe, detective muy privado* (*Marlowe*, Paul Bogart, 1968)-.

-Deconstrucción de su estructura narrativa clásica mediante experimentos de vanguardia próximos a las rupturas temporales y estructurales de Resnais y Robbe-Grillet –*A quemarropa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967)-.

-Redefinición de sus cánones mediante una modernidad estético-narrativa que hoy se asocia al cine de acción –*Bullitt* (Peter Yates, 1968), o *La jungla humana* (*Coogan's Bluff*, 1968) y *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, 1971), ambas de Don Siegel-.

-Formulación de inquietudes filosóficas –*La noche se mueve* (*Night moves*, Arthur Penn, 1975)-.

-Revisión de sus aspectos ideológicos tradicionales, y reafirmación, o bien problematización, de su vigencia, sea en la reivindicación de la primigenia entraña sociopolítica del *noir* clásico –*Chinatown* (Roman Polansky, 1974)-, sea como actualización desmitificadora: *El largo adiós* (*A Long Goodbye*, Robert Altman, 1973).

-Abstracción y reductio ad absurdum de sus códigos clásicos, como es el caso de *Sangre fácil* (*Blood simple*, Ethan Coen, 1983).

-Ejercicios de nostalgia –*Destino fatal* (*Hustle*, Robert Aldrich, 1973), *Adiós, muñeca* (*Farewell my Lovely*, Dick Richard, 1975)-.

-Realización de experimentaciones formales que entroncaban con el cine-cómico: *99'44 % muerto* (*99'44% Dead*, John Frankenheimer, 1974), y *El Club de los Cuatro Ases* (*The Four Deuces*, William H. Bushnell, 1975), ambas argumentalmente susceptibles de catalogarse en el *revival* del cine de gángsters.

Paralelamente a la tendencia dominante en el *neo-noir*, se da en el cine norteamericano la ya referida corriente de renovación del viejo paradigma del cine de gánsters clásico. Con su díptico de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972) y *El Padrino II* (*The Godfather. Part II*, 1974), Francis Ford Coppola transformaba un encargo de partida –la adaptación del *best-seller* homónimo de Mario Puzo– en un ambicioso fresco de la historia reciente de la Mafia siciliano-norteamericana, y, en parte, de la propia comunidad italoamericana y sus inmediatas raíces inmigrantes. Los viejos propósitos de moralización y denuncia del cinema clásico de gánsters son ampliamente rebasados por una ambiciosa narración, con mucho de dramaturgia de tragedia y ópera y de novela-río, y caracterizada por la precisión en sus rasgos históricos, e, incluso, antropológicos. Todo lo que *El Padrino* refleja ya ha sido plasmado por el viejo cine de gánsters de los años 30-40 y sus continuidades en el cine negro clásico: así por ejemplo, los orígenes de las mafias italoamericanas en la inmigración de finales del siglo XIX y principios del XX, ya eran descritos en el tardío film de apología policial *La Mano Negra* (*Black Hand*, Richard Thorpe, 1950), a buen seguro punto de partida que inspiró la segunda parte del díptico a Coppola y Puzo. Pronto surgirían respuestas tanto estadounidenses como extranjeras al éxito mundial de estas películas: las más destacadas fueron, posiblemente, la italo-francesa *Los secretos de la Cosa Nostra* (*Joe Valachi (I segreti di "Cosa Nostra")*, Terence Young, 1972), fresco histórico de la Mafia siciliano-norteamericana entre los años 10 y los años 50; la revisión épico-crítica *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973), disección sociopolítica del gangsterismo siciliano-norteamericano a través de una de sus figuras clave; y la hispano-italiana *El consejero* (Alberto De Martino, 1973), que planteaba una visión crepuscular de las viejas organizaciones mafiosas y sus códigos de honor. Dos de los films más célebres y aclamados en este ámbito son, significativamente, revisiones del cine de gánsters de la Warner: la británica, y ya

citada aquí, *El largo viernes santo* (*The Long Good Friday*, 1981), radiografía de la decadencia social del Reino Unido en la era Thatcher a través de las agónicas andanzas del gángster más poderoso de Londres; y la estadounidense *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1982), donde se partía de un *remake* del film clásico *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) para realizar una violenta crítica de la obsesión por el éxito material del llamado “sueño americano.”

Por supuesto, la corriente norteamericana del *neo-noir* no será la única en la industria internacional. Abundan casos de cine negro de nuevo cuño en Gran Bretaña, sea desde el prisma del cine de acción –*Asesino implacable* (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971), *La celada* (*Sitting Target*, Douglas Hickox, 1972)-, sea desde la vertiente irónica –*Detective sin licencia* (*Gumshoe*, 1971), debut de Stephen Frears-. También en Francia, abanderados por los ya citados aquí, Jean-Pierre Melville y José Giovanni. O en Italia, donde algunos títulos del *poliziesco* jugaban con referentes típicos de la mitología del género: así por ejemplo, *Ciudad violenta* (*Città violenta*, Sergio Sollima, 1970), que giraba en torno a la *femme fatale*. En Alemania, el *neo-noir* tuvo a su más destacado representante en Wim Wenders -hijo del llamado Nuevo Cine Alemán heredero a su vez de las nuevas cinematografías de los años 60-, quien recreó el policíaco con reflexiones metacinematográficas como *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977), *El hombre de Chinatown* (*Hammett*, 1982) y *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, 1982), homenajes, sobre todo, al cine negro clásico, pero también a cierto cinema hollywoodiense heterodoxo (con Nicholas Ray y Samuel Fuller a la cabeza).

3.- EL “PERÍODO OSCURO” DEL CINE ESPAÑOL (1969-1975).

3.1.-Definición.

La inexistencia previa de estudios monográficos sobre el “Período Oscuro” del cine español, obliga al investigador a reconstruirlo a través de una abigarrada variedad de fuentes. Precisamente por ese vacío historiográfico al respecto y por la ausencia de una periodización científica verdaderamente sólida de la etapa final del aparato cinematográfico franquista, ha sido preciso ahondar en las características de tal época. La necesidad de definir el “Período Oscuro” ha obligado al autor a un arduo trabajo de documentación y periodización.

La periodización por la que se ha optado estima que los rasgos específicos de la etapa 1969-1975 son los siguientes:

- 1) Grave crisis económica de nuestro cine, simultánea al predominio y decadencia de las coproducciones de bajo presupuesto.
- 2) Inestabilidad de las políticas cinematográficas y de la propia existencia administrativa de la Dirección General de Cinematografía.
- 3) Recrudescimiento de la represión censorial a partir del nombramiento de Sánchez Bella como Ministro de Información y Turismo.
- 4) Desaparición práctica del Nuevo Cine Español (cuyo testamento es el film colectivo *Los desafíos* (1968), y dificultades de integración de sus pupilos en el aparato cinematográfico del último franquismo. Decadencia de la llamada Escuela de Barcelona. Problemas de integración de los miembros del NCE y la Escuela de Barcelona, así como de la generación precedente de los “regeneracionistas.”
- 5) Grave conflictividad política de la Escuela Oficial de Cinematografía, agudizada a partir de la práctica de Antonio Drove *La caza de brujas*, de 1967, y del Encuentro

Internacional de Escuelas de Cine de Sitges, del mismo año, y agravada en el período estudiado, hasta la muerte de esta institución.

6) Bloqueo del recambio generacional de los profesionales del sector, y surgimiento del fenómeno de lo que se llamó “la generación bloqueada.”

7) Radicalización y posterior hundimiento de la ASDREC, el sindicato de directores cinematográficos del verticalismo.

8) Predominio, y creciente declive, del llamado cine de *subgéneros*.

9) Decadencia creciente de las salas de exhibición cinematográfica y competencia ya considerable de la televisión, sobre todo a partir de 1969.

La etapa analizada se iniciaría en 1969 con la designación de Alfredo Sánchez Bella como Ministro de Información y Turismo, el declarado punto álgido de la crisis del cine español, y el cierre definitivo de la legislación abierta por García Escudero a partir de 1962. Y terminaría en 1975, con el inicio del “destape” -gracias a las nuevas y más permisivas Normas de Calificación-, la suavización de la censura, la muerte de las coproducciones internacionales, y la desaparición del general Franco. Se entiende que aquí se abre una nueva etapa política –de Transición, como se la ha venido en llamar-, en que la censura y la calificación administrativas no son ya tan determinantes, lo que incluso permitirá que se estrenen títulos antes prohibidos, como *Canciones para después de una guerra* (Basilio M. Patino, 1971).

Varios de los rasgos aquí expuestos nacen con anterioridad al período analizado: se ha acotado este en función de unas características específicas, algunas de las cuales –como el auge de las coproducciones de bajo presupuesto-, ya existían previamente. Pero la autonomía histórico-cinematográfica del recodo 1969-1975 proviene de la abierta y declarada entrada en crisis de las políticas franquistas en el ámbito de la cinematografía, y de la apertura final, pues, de lo que MONTERDE (1993) llamó una etapa de *no-*

política cinematográfica, que se extenderá hasta la llamada Ley Miró de 1983. En 1975 se inicia el preámbulo al largo proceso de lo que se ha denominado Transición política. La acotación del período topa con varios problemas: de un lado, su continuidad respecto del cine de género (o de *subgéneros*) cronológicamente previo (así por ejemplo, José María Zabalza rueda en 1969 una película de gánsters... cerrando un díptico temático abierto el año anterior –esto es, *fuera de período*-); y del otro, la práctica carencia de una historiografía del cine español genérico de bajo presupuesto, infamado con la etiqueta de *subgenérico*. El período aquí establecido no es, ni puede ser, un compartimento cerrado, estanco, una estancia inamovible con fronteras rígidamente delimitadas.

Ante la muerte de la mayoría de publicaciones cinematográficas especializadas de carácter auténticamente riguroso, y el mayoritario desinterés de los historiadores por el grueso de la filmografía de esta etapa, existen cuatro fuentes coetáneas principales para documentarla: la monografía de los hermanos Carlos y David PÉREZ MERINERO (1975): *Cine y control*;¹ el citado libro compilatorio del Colectivo Marta HERNÁNDEZ (1976);² la revista *Cine en Siete Días*, publicación sobre todo frívola que se extinguirá en 1973; y el diario *ABC*. La tercera fuente publicará a partir de 1970, series de artículos de los críticos RUIZ BUTRÓN y VIZCAÍNO CASAS, así como del director de producción José Pedro VILLANUEVA, altamente inmersos en la coyuntura de crisis de la cinematografía autóctona, y que, por su carga crítica y valor testimonial, merecen tenerse en cuenta. Asimismo, merecen citarse la summa de la censura cinematográfica franquista escrita por Román GUBERN y Domènec FONT (1975) *Un cine para el cadalso*;³ *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*, de Domènec FONT

¹ Madrid: Castellote Editor.

² *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.

³ Barcelona: Euros.

(1976),¹ en el que periodizaba una etapa 1970-1975 apellidándola “de desintegración y nuevas formas de compromiso”; el interesante libro de José María OTERO (2006): *TVE: escuela de cine*², referente de la historia de las relaciones de TVE con el cine, sobre todo en las esferas jurídica, laboral y económica; la monografía legislativa de Antonio VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*³; el artículo de Casimiro TORREIRO “Del tardofranquismo a la democracia”, incluido en la obra colectiva *Historia del cine español*⁴; y el opúsculo del jurista Raúl C. CANCIO FERNÁNDEZ (2011): *BOE: cine y franquismo*⁵, donde se volvía a periodizar una crisis cinematográfica tardofranquista entre 1970 y 1975, aunque curiosamente, remontando el inicio de tal crisis a 1969.

En 1971, el panorama de múltiples aspectos del cine español ofrecido por VIZCAÍNO CASAS para la revista *Cine en 7 Días* es ciertamente siniestro. Se ofrece una muy extensa cita por su gran interés documental (las mayúsculas son del autor):

LA FILMOTECA NACIONAL está muerta hace años. Llevaba muchos de vida; anodina, en sus principios; relativamente brillante, entre 1963 y 1968; luego volvió al silencio, a las sombras, al descanso total. (...) Ahora, por las trazas, se le inyecta alcanfor, con la elogiabile pretensión de volverle (sic) a la vida. Se le nombra nuevo director y se crea el cargo de presidente. Bueno. Pero para resucitar este cadáver hacen falta muchas vitaminas, mucho dinero, mucho entusiasmo, mucho trabajo. Y lo que quizá sea más difícil de conseguir: mucha liberalidad para programarla, mucha amplitud para escoger las películas que hay que comprar, muy sano juicio para no momificar la Filmoteca, sino para

¹ Barcelona: Avance.

² Huesca: Festival de Cine de Huesca/ Instituto de Estudios Altoaragoneses.

³ Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

⁴ GUBERN, Román, et al. (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 341-397.

⁵ Valencia: Tirant lo Blanch.

convertirla en escaparate del cine que seguimos sin poder ver normalmente. Y eso, ¿es posible en estos momentos?

LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA tampoco anda muy sana que digamos. También está muerta en vida, pienso yo. ¿Se ha iniciado el curso 1970-71? ¿Se han celebrado los exámenes de ingreso? ¿Se han resuelto los recursos pendientes? ¿Se han previsto las cátedras vacantes, con personas de similar calidad profesional que los profesores dimitidos? ¿Este trimestre conoce ya el desarrollo normal de las clases? Y en cuanto a las películas del curso anterior, ¿qué sucedió con ellas? Pasando a preguntas de más fácil respuesta (ya que la contestación está en la estadística), ¿cuántos titulados de la E.O.C. han accedido a la profesionalidad en los últimos años? ¿Cuántos premios se han conseguido en los certámenes de las Escuelas internacionales de cinematografía, a los que antes se acudía con brillantez? ¿Cuántos nuevos directores, salidos de las aulas, han realizado cine profesional en los últimos tiempos, como lo hicieron Summers, Picazo, Diamante y tantos otros? Yo formularía la más grave de las interrogaciones, por cuanto supone para la EOC la posibilidad de una respuesta negativa: ¿qué influencia artística, cultural o ideológica tiene hoy la Escuela dentro del cine español 71?

UNIESPAÑA. Viejo tema en mis comentarios, nunca polémico, eso sí, porque el extraño organismo es alérgico al diálogo con la prensa. ¿Qué hace UNIESPAÑA? Antes organizaba de vez en vez ciertos festivales o semanas del cine español, de cuyos resultados nunca se supo (me refiero a películas vendidas, mercados abiertos, espectadores asistentes, críticas obtenidas). (...) Y quiero dejar claro que, en el fondo, quiero a UNIESPAÑA, en cuyos románticos principios participé activamente. De ahí que siempre esté deseando lanzar a los cuatro

vientos algunas noticias sobre su actividad, sobre sus realizaciones, sobre sus éxitos, sobre su frenética labor. Lo que pasa es que no tengo material. Sigo esperándolo, si es que existe.

EL CONSEJO SUPERIOR DE CINEMATOGRAFÍA. Supremo órgano consultivo para todas las materias que afectan a la industria española del cine. (...) Cuando se discutió el proyecto de reforma del sistema de protección, más tarde plasmado en la Orden ministerial de 19 de agosto de 1964, se convocó a las reuniones del Consejo no sólo a sus miembros, sino a cuantas personas se creyeran aptas para aportar ideas y sugerencias. Así aquel sistema (cuyos días de vida parece que son contados) nació como obra colectiva: todos nos responsabilizamos en él, lo que parecía presuponer que todos procuraríamos servirlo de la mejor forma posible. No fue así, evidentemente. ¿Quizá por eso el Consejo Superior de Cinematografía no ha sido convocado desde hace dos años?¹

3.2.-Un período de crisis.

El fracaso de las políticas aperturistas de José María García Escudero en el período 1962-1967, lleva a una posición defensiva del aparato del Estado franquista y a un progresivo recrudecimiento de la represión censorial, que se reflejará fuertemente en la etapa 1969-75. La escasa acogida en taquilla del cine de los protegidos del Director General –los miembros del Nuevo Cine Español (NCE): Carlos Saura, Mario Camus, Basilio M. Patino, Francisco Regueiro, Manuel Summers, etc., y la difícil o imposible integración de algunos de ellos –Jesús García de Dueñas, Raúl Peña, Víctor Erice, y otros- en el aparato cinematográfico español durante los años 1962-1969, clausuran el

¹ 511, 23/1/71, p. 12.

experimento de protección oficialista de los egresados de la cada vez más conflictiva Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Según Casimiro TORREIRO,¹ *El juego de la oca*, de Summers, estuvo en el puesto 108 de recaudación de su año correspondiente; *Nueve cartas a Berta*, de Patino, en el 334; *La caza*, de Saura, en el 536; *Juguetes rotos*, de Summers, en el 862; y *De cuerpo presente*, de Eceiza, en el 870.

Además, la torpe legislación (el 15% automático de recaudación en taquilla para las coproducciones, sin especificar el índice de participación española requerido, desencadenó una oleada de “falsas coproducciones” que vaciaron el Fondo de Protección a la Cinematografía destinado a las ayudas) producirá la quiebra del sistema de subvenciones ideado por el propio Escudero². Para burlar los baremos legales sobre participación española en las coproducciones internacionales, se contrata a trabajadores españoles que no aparecen por el rodaje: su trabajo lo desempeña un extranjero, pero es el español quien figura en los rótulos de crédito.³

Añádase a ello la mala comercialización de nuestro cine, la deficiente labor de promoción exterior de Cinespaña, o los permanentes fraudes al control de taquilla para obtener subvenciones (mediante el truco de “reventar la taquilla”, consistente en comprar entradas para inflar artificialmente el cupo de espectadores cara al Estado).⁴ A resultas de todo ello y de los “desórdenes” en la EOC, ya evidentemente fracasada como intento de aparato ideológico franquista, Escudero será cesado en noviembre de 1967, so pretexto de una reorganización administrativa del Ministerio de Información y Turismo.

¹ En GUBERN et al. (2009), op. cit., pp. 335-336.

² Op. cit., p. 338.

³ DIEZ PUERTAS, Emeterio (2000): *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 82.

⁴ MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, p. 30.

Le sucedió en el cargo el cuñado de Fraga, Carlos Robles Piquer, que disminuyó las ayudas e incrementó la represión censoral.¹ Sin embargo, la legislación permanecería prácticamente invariable hasta 1969.

Entre 1969 y 1973, la cartera de Información y Turismo sería desempeñada por el nacionalcatólico y opusdeísta ultramontano Alfredo Sánchez Bella, que intervino el Banco de Crédito Industrial y bloqueó los fondos de ayudas a la cinematografía debido al escándalo Matesa.² Como consecuencia directa de ello, hacia 1970 el Estado adeudará a los productores unos 230 millones de pesetas, cantidad que creció y cuyo pago se fue fraccionando y dilatando a lo largo de varios años³. La Dirección General de Cinematografía fue degradada a Subdirección en la estructura administrativa del Ministerio, y subsumidas sus competencias en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.⁴ Como responsable de la misma fue designado Enrique Thomas de Carranza, quien suprimiría la calificación de “interés especial” y establecería un sistema de puntos de valoración por parte de una Comisión de Apreciación (de 1 a 10, valiendo cada punto 400.000 pesetas en 1971, y 700.000 en 1976), para con ello asegurar el control político-ideológico del cine español.⁵ La subvención automática del 15% fue reducida al 10%.

En 1973, desempeña efímeramente la cartera de Información y Turismo el también opusdeísta Liñán y Zofío, que restablece el 15% de subvención automática, e

¹ Op. cit., p. 339; y FALQUINA, Ángel (1975): *Círculo de Escritores Cinematográficos, 1945-1975: 30 años de historia*. Madrid: Círculo de Escritores Cinematográficos, p. 173.

² El monumental fraude del industrial catalán Vilá-Reyes, que se benefició de miles de millones de pesetas en créditos estatales para establecer una empresa de fabricación de telares para exportación... que nunca llegó a exportar.

³ Casimiro TORREIRO, en GUBERN et al. (2009), pp. 342 y 348.

⁴ Se crearon tres Subdirecciones Generales dependientes de esta: la de Acción Cultural y del Libro, la de Cinematografía, y la de Teatro, ello por el Decreto 836/1970, de 21 de marzo, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo:

<http://boe.es/boe/dias/1970/04/03/pdfs/A05164-05168.pdf>

⁵ TORREIRO, en GUBERN et al. (2009), op. cit., pp. 348-349, y BOE: Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional:

<https://www.boe.es/boe/dias/1971/04/23/pdfs/A06593-06597.pdf>

incrementa el Fondo de Protección a la Cinematografía (cuya deuda con los productores españoles había alcanzado ya los 500 millones).¹ Su sucesor, Pío Cabanillas Gallas, restablecerá la Dirección General de Cinematografía.²

Asimismo, en el “Período Oscuro” (e, incluso, desde inmediatamente antes) se da, en conjunción con la referida crisis, un predominio de las coproducciones internacionales: en 1967, de 125 películas en total, 70 eran coproducciones; pero al finalizar el período (1975), esta forma de producción ya está prácticamente muerta en España³. No obstante, este predominio es engañoso, pues durante el período analizado tiene lugar la decadencia de la fórmula, decadencia pareja con la crisis de las políticas de fomento de la cinematografía. Así, habían ido aumentando gradualmente desde las 24 de 1962 (año de la entrada de García Escudero en la Dirección General), hasta las 98 de 1965. De ahí descienden a las citadas 70 de 1967, y de ahí, tras varias oscilaciones (que alcanzan su punto crítico en 1969), a las 43 de 1971. Tras varias fluctuaciones más, caerán de 41 en 1974, a 21 en 1975.⁴

Según el sociólogo José Luis DE ZÁRRAGA, los costes de la cinematografía habían aumentado en 1974 un 61’2% respecto al sexenio 1965-1971.⁵ DE ZÁRRAGA divide la producción de films en España en películas caras (equipo de primera clase, 7-8 semanas de rodaje, coste de 10-15 millones de pesetas), películas medias (equipos de primera y segunda categoría, 5 semanas de rodaje, 6’5-9 millones de pesetas), películas baratas (equipos de segunda y tercera categorías, 4 semanas de rodaje, 4-5 millones de pesetas),

¹ MONTERDE (1992), op. cit., p. 30, y BOE: Orden de 21 de septiembre de 1973 sobre protección a la cinematografía nacional:

<https://www.boe.es/boe/dias/1973/09/29/pdfs/A18854-18854.pdf>

² Decreto 28/1974, de 11 de enero, por el que se reorganizan determinados servicios del Departamento:

<https://www.boe.es/boe/dias/1974/01/12/pdfs/A00685-00686.pdf>

³ MONTERDE (1992), op. cit., pp. 29 y 36; y VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, 1992, p. 133.

⁴ Op. cit., pp. 102, 133 y 154.

⁵ José Luis DE ZÁRRAGA, en V.V.A.A. (1975): *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres Editor, p. 27.

y películas extra-baratas (equipos de tercera categoría, tres semanas de rodaje, de 3 a 3'5 millones de pesetas).

El 60% de las películas coproducidas en 1970 caían en las categorías de extra-baratas y baratas. Un buen número de las primeras se rodaron

Con un coste de apenas 3 millones de pesetas, en serie y completamente en exteriores, en unos tiempos aparentemente inverosímiles, y en conjunto, la coproducción española es de tan baja calidad que abochorna a cualquier profesional.¹

En el ámbito de las coproducciones, 16 productoras con rendimientos de taquilla superiores a los cien millones de pesetas suman el 56% de los rendimientos totales, mientras que las 161 productoras menores recaudan sólo un 20% de tales rendimientos².

Predominaba, pues, la coproducción, el cine barato, lo que se ha venido en denominar los *subgéneros*. Este era indudablemente un cine *de productor*, de encargo, de finalidad estrictamente comercial y crematística. El negocio del mal llamado *celuloide subgenérico* en España llevará, por su propio volumen, al auge de estudios de rodaje nacionales y distribuidoras autóctonas, que posteriormente, con la caída de las coproducciones, se sumirán en un declive ininterrumpido que llega hasta hoy, con la práctica ausencia de un mercado real de distribución de nuestro cine...

A propósito de la, por supuesto nada edénica, subsistencia económica de este cine barato en la época, son de especial interés las apreciaciones del Colectivo Marta HERNÁNDEZ:

Con objeto de reducir los costes de sus numerosos films, estas empresas realizan continuamente prácticas económicas llenas de hábiles triquiñuelas y de picaresca.

Estas prácticas insólitas aprovechan cualquier resquicio sindical o de otro tipo –v.

¹ Op. cit., p. 26.

² Ibid., p. 37.

gr., legislación sobre coproducciones- para ahorrar unas pocas pesetas del presupuesto general, y sus productos, gracias a su habitual gitanería, adquieren un aspecto quinqui o lumpen que los define a la perfección.

En numerosas ocasiones, los mismos decorados son utilizados para dos, tres o más films. Planos que pertenecían originalmente a otra película son introducidos en otra para ahorrar material y días de rodaje. A la vez, se ruedan distintos films simultáneamente, aprovechando actores, atrezzo, vestuario y equipo técnico. Incluso un emplazamiento de cámara puede servir para varios films. Para el rodaje de planos de *raccord* necesarios para un film acabado, pero ininteligible, se aprovecha el equipo técnico que se encuentra en una película perteneciente a otra galaxia. Actores y técnicos, en fin, son explotados al máximo, suprimiéndose coches de producción, encanijando dietas, aumentando desorbitadamente el horario laboral normal, acortando el horario de comidas, utilizándoles para el rodaje de varios films simultáneos, etc. (...)

Los más hábiles y afortunados de estas empresas tienen (o han tenido) en propiedad estudios, equipos de cámaras, luces, vestuario, atrezzo... Incluso pueblos del Oeste... Por el contrario, su práctica de contratación –a veces, bajo forma de contratos en exclusiva (v. gr., Cassen para Iquino, durante muchos años) es, repetimos, abusiva al máximo y remuneradora al mínimo.¹

Sucesivos y diversos artículos de la revista *Cine en 7 Días* contribuyen igualmente a ofrecer una panorámica sobre la crisis del cine español.

En “Cinco advertencias”,² PRIMUS glosa las cinco advertencias del ex director general de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Robles Piquer, a propósito de la crisis cinematográfica española: más libertad (aunque “de ningún modo toda la libertad”);

¹ 1976, op. cit., pp. 72-73.

² *Cine en 7 Días*, 601, 14/10/72, p. 3.

más dinero y mejor organizado (menos productoras y distribuidoras, menos salas de exhibición y mejor equipadas y acondicionadas, mayor involucración de la banca y menos inversión estatal); mayor “hermandad” entre los tres grandes grupos del cine (producción, distribución y exhibición); más films destinados a los mercados de exportación; y mayor esperanza en la propia capacidad artística de los cineastas españoles... PRIMUS afirma coincidir en todo con el político. Tales advertencias serían hasta cierto punto acatadas por el Director General Thomas de Carranza —como se verá más adelante— y, sobre todo —fundamentalmente en lo que atañe a la reconversión industrial del cine, con la disminución del número de empresas y salas— por la Ley Miró de 1983.

En “Nuestra crisis particular”,¹ PRIMUS hablaba de la crisis del cine español como una realidad con características propias que la diferenciaban de la crisis internacional y que aquí se sintetizaban en: protección, censura, capitalización, y mercado exterior. Asimismo, se afirmaba que el capital español era reacio a la producción cinematográfica, por lo que la Administración tendría que recobrar la confianza de los inversores particulares, e impulsar su iniciativa.

En “Cine y Plan de Desarrollo” (*Cine en 7 Días*, 581, 27/5/72, p. 3), el mismo articulista hablaba de la inclusión de nuestro cine en el III Plan de Desarrollo, previsto para el trienio 1972-1975. El plan parecía al redactor poco realista: se preveía, por un lado, una menor producción con mayores ingresos (lo cual movía a temer que la diferencia la pagasen los bolsillos de los espectadores a través de una subida drástica del precio de las entradas); y, por el otro, la producción de 350 películas, con un presupuesto total de tres mil quinientos millones de pesetas, lo cual supone diez millones de pesetas por unidad. Afirma el articulista: “Hoy por hoy, de cara a la competencia del cine extranjero,

¹ *Cine en 7 Días*, 603, 28/10/72, p. 3.

con esos dos millones de duros apenas hay para rodar un film sobre asuntos que no salgan del territorio peninsular, como “Vente a La Almunia, Pepe”, o algo parecido.” Asimismo, el III Plan de Desarrollo, según se dice, preveía un fondo de 3.800 millones de pesetas para el progreso de la exhibición, con los que se quería construir diez locales nuevos, reformar ciento veinte y modernizar 300 cabinas. También se preveía una exención de impuestos a las salas situadas en poblaciones de menos de 10.000 habitantes. Igualmente se afirmaba que se iba a proveer una partida de 80 millones de pesetas para publicidad, relaciones públicas, festivales, semanas de cine español, publicaciones y asistencias a certámenes internacionales. Sostenía el articulista:

Ochenta millones, repartidos de 1972 a 1975, y con religiosa equidad entre los conceptos enunciados, arrojan un saldo de dos millones setecientas cincuenta mil pesetas por asunto al año. ¿A qué festivales internacionales podremos asistir con tan menguado viático? De no recibir bonificaciones de otras procedencias, ni siquiera se sufragarán los pasajes de ida y vuelta a los Certámenes de Mar del Plata, en Argentina, y Punta del Este, en Uruguay.

Sobre este asunto, Antonio D. OLANO pedía su opinión al cineasta Summers, quien respondía:

No entiendo demasiado de este tema, porque no soy productor, sino director. Lo que sí sé es que actualmente no hay ni un duro en el fondo de protección, y que están pagando con mucho retraso, y que se están gastando mucho dinero en otras cosas. Hasta ahora, la protección es muy pequeña, la industria muy miserable y no vale la pena hacer películas solamente para venderlas en España.¹

En CINE EN 7 DÍAS, 616,² se entrevista a Federico de Urrutia, quien sostiene amargamente, sobre los escritores de libretos: “En España, sólo media docena viven de

¹ En “Summers prohibido”; *Cine en 7 Días*, 564, 29/1/72, p. 7.

la televisión.” La situación profesional de los guionistas españoles aparece en toda su negrura:

Generalmente se regatean los derechos de reproducción de un guión hasta hablarse de cifras que avergüenzan; se condicionan y dilatan los pagos, se imponen colaboraciones de intrusos que no escriben ni saben hacerlo, pero que figuran en los rótulos de crédito, y finalmente no tenemos, hasta ahora, ni las garantías de que los contratos nos sean respetados, ya que los gastos que origina un pleito civil por reclamación suelen ser superiores a los perjuicios reclamados.
(...)

Contra ese estado de cosas se constituyó la Agrupación Sindical de Guionistas Españoles (ASGE) dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo, donde logramos ser reconocidos como técnicos y reconocidos así en la legislación del trabajo de la industria cinematográfica; ser admitidos en el cuadro de beneficios de la mutualidad y estamos empeñados en establecer un contrato-tipo que nos dé acceso a las Magistraturas como trabajadores por cuenta ajena.

También se quejaba Urrutia del ridículo porcentaje reservado a los guionistas en concepto de derechos de autor de las películas.

En su artículo “Los sueldos de los artistas” (*Cine en 7 Días*, 501, 14/11/70, p. 3), PRIMUS se explayaba sobre las condiciones salariales de los actores cinematográficos españoles:

Una de las motivaciones de la presunta crisis financiera de la producción cinematográfica española parece ser la de una elevación de los sueldos y jornales al paso de los últimos años. Las cifras más importantes en el capítulo de las asignaciones a los intérpretes corresponden a los que protagonizan las películas.

² 27/1/73, p. 32: “Problemas del cine español: el guionista”.

Nos tememos que en eso, como en otros aspectos del negocio, haya una ominosa deformación de la realidad cuando se trata de reflejarla en letra impresa por personas ajenas a la especialización en el tema. (...)

Que nosotros sepamos, y evaluado en moneda indígena, el estipendio que se ajustó para ciertas luminarias extranjeras llegó a rozar la cifra de diez millones de pesetas. Ahora bien, esos diez millones aparecieron tan sólo en el papel, ya que su beneficiario los aportaba a la empresa, para convertirse en coproductor, y únicamente percibía el equivalente a sus gastos de estancia.

Un primer nombre de la pantalla nacional recibe por término medio menos de un millón de pesetas por película. De esos primeros nombres con entidad suficiente para que les sea reconocido el derecho a tamaña asignación hay muy pocos. Existen otros tantos que, sin desmerecer de los anteriores en cuanto a rango profesional, resultan más asequibles a los productores con presupuesto subdesarrollado. Y cabe señalar para aquellos, por término medio, una cantidad de doscientas mil pesetas. Y por debajo del guarismo precedente quedan los artistas jóvenes, por grandes que sean sus aptitudes, y otros elementos de la nómina elaborada en el Sindicato del Espectáculo.¹

Precisamente las condiciones laborales en que trabajan los actores, darán lugar a un movimiento de sucesivas Asambleas Democráticas de Base entre 1971 y 1975. Cara a las elecciones sindicales de 1972, varios actores son expulsados del censo del SNE, y, de los 52 actores presentados a tales comicios, 22 son rechazados. El 2 de febrero de 1975, todo ello desembocará en una huelga de actores de una semana de duración, que

¹ Concluye PRIMUS que muchos de los actores han de pluriemplearse para sobrevivir, e incluso cita el caso de una actriz-fabricante de embutidos...

se coronará con un fracaso casi absoluto, si se exceptúa la dimensión propagandística, de mayor visibilidad del profundo descontento del gremio...¹

En “Capitanes sin barco”², el mismo PRIMUS hablaba sobre el creciente problema de los directores frustrados en España:

La progresiva devaluación del cine español como negocio trae aparejado el problema del desempleo de sus técnicos y sus artistas. (...)

El paro reviste un carácter grave en lo que atañe a los profesionales de la especialidad de realización. Si las películas en rodaje ascienden a seis, quiere decirse que al lado de ese puñado de directores en activo hay dos centenares de colegas, tanto de las nuevas como de las viejas promociones, sin medios materiales de subsistencia, sometidos a la tortura de saberse en condiciones de crear algo, con mensajes inéditos y ambición de proselitismo en el ámbito de la creación cinematográfica (...)

En diversas actividades de nuestra vida nacional, contemplamos muchos barcos sin capitán. La cinematografía nos sobrecoge con el espectáculo, todavía más triste y, por lo tanto, lamentable de un exceso de capitanes sin barco.

3.3. La represión.

En la etapa de Sánchez Bella en el poder (1969-1973), se multiplicaron los atropellos de la censura: los tres casos más célebres fueron los del bloqueo de *La prima Angélica*, de Saura, la prohibición de *Canciones para después de una guerra*, de Patino (1971), por Carrero Blanco, y los 64 cortes a *La semana del asesino* (1972), de Eloy de la Iglesia.

El nombramiento de este conocido integrista coincide con el Estado de excepción de 1969, por lo que el ardor ideológico –en este caso religioso y misional- coincide con un

¹ DÍEZ PUERTAS (2000), op. cit., pp. 113-114 y 116.

² *Cine en 7 Días*, nº 568, 26/2/72, p. 3.

repunte general de la represión del régimen franquista. En efecto: por el Decreto-Ley 1/1969, de 24 de enero, el Vicepresidente Luis Carrero Blanco declaraba el Estado de excepción en todo el territorio nacional.¹ Los responsables del Ministerio de Información y Turismo, al fin y al cabo la clave de bóveda de la organización censoral en España, se coordinan con esta labor represiva y regresan a los ímpetus nacionalcatólicos de redención de almas.

Según el jurista Raúl C. CANCIO FERNÁNDEZ:

A pesar de las normas orientativas de la censura, instrumento normativo promulgado por García Escudero y que tenía como finalidad dotar de cierta seguridad jurídica a los realizadores, así como evitar los agravios comparativos con el cine de importación, la iniquidad en esta funesta etapa se consolidó de manera sistemática, cercenándose por ejemplo la violencia necesaria de *El bosque del lobo* (Olea, 1970) –a pesar de estar basada en la novela de Carlos Martínez-Barbeito– al tiempo que se estrenaban sin cortapisas todos los productos sanguinolentos que la Hammer tenía a bien producir en el Reino Unido.²

El ya entonces ex Director General de Cinematografía, Enrique Thomas de Carranza, declaraba en marzo de 1970 al periódico *Nuevo Diario*:

La censura es una de las más altas misiones que tenemos, en defensa de los valores del individuo y de la sociedad. Nosotros no lamentamos que la censura exista, sino que tenga que existir como control a quienes pueden no saber hasta dónde se puede llegar. Hay una cosa clara y es que no se puede tener un doble criterio: uno para la moral interna y otro para la explotación. Aun algunos productores que presumen de querer hacer películas pornográficas se

¹ BOE: http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1969-98

² CANCIO FERNÁNDEZ (2011), op. cit., pp. 126-127.

escandalizarían si eso mismo permitiéramos que lo vieran sus hijos. Además, afortunadamente, a pesar de que se permitiera la pornografía, los países extranjeros, con sus películas, siempre nos llevarían la delantera, porque aún el español, gracias a Dios, tiene sentido de lo que es el valor cristiano.¹

En enero y febrero de 1972, aparecerá en las revistas *Mundo* (nº 1.622) y *Cinestudio* (nº 106) una “Nota informativa sobre censura cinematográfica en los diez primeros meses de 1971”, algunos de cuyos párrafos rezan:

La mayor parte de la producción cinematográfica sigue acusando, en su temática y en su realización, una honda ausencia de sentido moral. Parecía que saturado el mercado de desaforado erotismo, de pornografía y de doctrinas antisociales y disolventes, iba a iniciarse la vuelta a un cine más positivo. Pero tal transformación no se deja sentir de una forma evidente, aunque sea cierto que de algún modo parezca que el cine se orienta vagamente en dicho sentido.

El hecho cierto es que hoy por hoy la producción cinematográfica extranjera sigue acusando un acentuado matiz de disolvente inmoralidad y de corrosivas doctrinas. Inevitablemente, tal orden de cosas se deja sentir, aunque sin la virulencia de otros países, en el espectáculo cinematográfico español, que se nutre, en su mayor parte, de películas de producción extranjera. Esta situación, que viene manteniéndose desde hace ya bastantes años, ha obligado a este Ministerio –competente en la materia- a extremar su atención y a adoptar medidas tendentes a evitar la invasión de nuestro país por una cinematografía inmoral, y social y políticamente disolvente, si bien cuidando de mantener dichas medidas en términos que no den al traste con el espectáculo cinematográfico, para lo cual ha de lograrse un difícil equilibrio entre el

¹ PÉREZ MERINERO (1975), op. cit., pp. 65-66.

producto existente, el tolerable, y las exigencias de un mercado que alcanzó en España cifra superior a 330 millones de espectadores...¹

Entretanto, la lucha por una más ecuánime regulación normativa de la censura desde la época de las Conversaciones de Salamanca hasta la etapa de García Escudero (1962-67) deviene, durante el “Período Oscuro”, en lucha abierta contra la existencia de la censura misma. También en el libro de los hermanos Carlos y David PÉREZ MERINERO, se reproduce el resumen elaborado por la comisión de Censura de la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine (ASDREC), sobre los problemas de la represión censorial en la España del momento, dentro del informe más amplio, titulado Comisión de Estudio sobre los problemas del cine español (ciclostilado y sin fecha). Tal resumen dice así:

Básicamente, pues, continúa y se prolonga en estos treinta años del nuevo régimen:

- a) La Censura como instrumento de coacción, vigilancia y control de la obra cinematográfica.
- b) El manejo de este instrumento por parte de funcionarios no elegidos sino nombrados por la propia Administración y la calidad secreta de esos nombramientos.
- c) La exclusión total y sin paliativos de los representantes de los grupos profesionales de la producción cinematográfica en la función censora y en el nombramiento de las personas que la ejercen.
- d) La absoluta indefensión jurídica de los Administrados frente a las decisiones censoras de la Administración.

¹ Op. cit., pp. 66-67.

- e) La más pura e inapelable subjetividad de los funcionarios en la interpretación de las normas de censura.
- f) La actitud claramente discriminatoria de la censura en el trato a la película nacional y a la película extranjera.
- g) Las trabas administrativas que obstaculizan, con inocente apariencia, el buen fin de los proyectos de realización de películas: censura previa y permiso de rodaje.
- h) Los sistemas laterales de defensa de la Administración cinematográfica que impiden o dificultan en grado sumo el planteamiento crítico a escala nacional de toda problemática censora. La censura de los medios de comunicación impide plantear todos los puntos de vista sobre la censura cinematográfica.¹

Pero no es el Estado el único grupo de presión que contribuye a las represalias censoriales. Según denunciaba VILLANUEVA, refiriéndose a la censura:

Yo también le (sic) acuso, sobre todo de inestabilidad, de diferencias de criterio al enjuiciar las películas españolas y las extranjeras, de no seguir la evolución natural de las costumbres hispanas. Pero también la librería de las fuertes presiones que sobre ella caen: asociaciones, colegios oficiales, instituciones públicas, organismos oficiales y hasta celosas autoridades locales. Pongan una película en que un malvado o un crimen es o se desarrolla en una ciudad o pueblo determinado y llueven las protestas de las fuerzas vivas de la localidad, poniendo de manifiesto la tradicional honradez de sus hijos. Pongamos ejemplo actual: que un profesional determinado se droga, saldrá el colegio respectivo diciendo que nunca hubo uno de sus miembros que tal cosa hiciera, y así un largo etcétera. Comprenderán que con esta mentalidad chata e hipersuspica de

¹ Ibid., pp. 67-68.

nuestra sociedad resulta difícil hacer un cine humano con los defectos y pasiones de los hombres, un cine con raíz en nuestros problemas y nuestro pueblo.¹

Otra dimensión de esta batería de medidas represivas es el criterio de las comisiones de calificación. En marzo de 1971 se crea una Comisión de Apreciación que puntúa las películas en un baremo del 1 al 10. El subjetivismo de las valoraciones contribuiría, pues, a un más férreo control de las subvenciones estatales.

Esta política continúa invariable bajo la égida del Ministro de Información y Turismo Fernando de Liñán y Zofío (11 de junio de 1973 al 3 de enero de 1974). Pero, tras la muerte de Carrero Blanco y desempeñando la certera de Información Pío Cabanillas (a partir del 3 de enero de 1974), se dan algunos muy tímidos cambios que suavizan de algún modo la feroz represión precedente. El 1 de agosto de 1974, el Subdirector General de Cinematografía, Rogelio Díez, manda publicar una lista de películas extranjeras “conflictivas” que habían sido rechazadas por las administraciones anteriores, y entre las cuales se incluían cintas de Bergman, Fellini o Visconti. *La prima Angélica*, de Saura, representó a nuestro país en el Festival de Cannes de 1974, y se estrenó en Madrid. Las sesiones, en Madrid y Barcelona, se vieron saboteadas por la violencia de bandas ultraderechistas...² Sin embargo, los desmanes de la censura prosiguen. Así, por ejemplo, son cercenados 45 minutos de la copia española de *Un hombre de suerte* (*O Lucky Man!*, Lindsay Anderson, 1973). Por último, este pudoroso y balbuciente conato de aperturismo censorial se verá momentáneamente abortado con el cese de Pío Cabanillas el 29 de octubre de 1974, por orden personal de Franco (Op. cit., p. 179).

¹ Artículo de la serie “Largo camino hacia la noche del cine español”: *Cine en 7 Días*, 474, 9/5/70, pp. 16-17.

² GUBERN y FONT (1975), op. cit., pp. 176-177.

En el año 1975, las cosas empezarán a cambiar, de nuevo con timidez. La maniobra aperturista del Gobierno Arias Navarro –a través del “Espíritu del 12 de febrero”- permite que se estrene *Canciones para después de una guerra...*

Precisamente en febrero de 1975, otra vez con Cabanillas en el Ministerio, se promulgan unas nuevas Normas de Calificación Cinematográfica, principalmente diferenciadas de las anteriores en que se consentía el desnudo por exigencias del guión.¹

3.4.- La difícil integración de los “regeneracionistas”, los miembros del NCE y los de la Escuela de Barcelona.

Con la caída de las políticas proteccionistas, el NCE tiende a desaparecer, hasta el punto de que puede considerarse su film-testamento *Los desafíos* (1968), producción de Querejeta estructurada en sketches dirigidos, respectivamente, por Claudio Guerín, José Luis Egea y Víctor Erice, y su epílogo en las ignotas *Prana* (Raúl Peña, 1969), y las tardías y nunca estrenadas *Me enveneno de azules* (1970), y *Carta de amor de un asesino* (1972), ambas de Francisco Regueiro.

La aludida situación de crisis imperante producirá que, ya antes del fatídico año 69, algunos de los pupilos del NCE deban refugiarse en ese preponderante cine *de productor* para sobrevivir profesionalmente –Borau, con su western hispánico *Brandy* (1963), y su thriller *Crimen de doble filo* (1964), o los operadores Luis Cuadrado y Enrique Torán, serían los ejemplos más esclarecidos-. Después de esta fecha, sin embargo, casi todos los partícipes de esta corriente fílmica,² deberán acogerse al encargo alimenticio o la forma fílmica genérica. Ello resulta especialmente llamativo por cuanto una extensa nómina de cineastas *respetables* (del NCE, la Escuela de Barcelona y el regeneracionismo fílmico de los 50) se inscribirá, por circunstancias

¹ MONTERDE (1992), op. cit., p. 32.

² Tal vez con las excepciones de Saura, Patino, Regueiro y Erice, así como de Eceiza y Santiago San Miguel –que emigrarán a Venezuela-.

económicas y laborales, en el seno de corrientes filmicas unánimemente despreciadas. La casuística al respecto es muy abultada:

Diamante facturará algunos encargos *subgenéricos*, como el policíaco gangsteril *Tiempos de Chicago* (1969), y el thriller de clara inspiración hitchcockiana, *Helena y Fernanda* (1970), que parece homenajear cinefilicamente a *Rebeca*, *Recuerda* y *Vértigo*. Olea, diplomado por la EOC en 1964, debuta en 1967 con *Días de viejo color*, y realiza una de las obras cumbre del thriller autóctono: *El bosque del lobo* (1970),¹ que se vale de una estética de la sordidez (deudora tanto del naturalismo como, quizá también, del Solana de la España negra) para, utilizando el vehículo genérico del cine de crímenes, denunciar el estado de postración y subdesarrollo del agro celtibérico.

Camus rodará a partir de 1967 varios encargos, entre ellos, dos películas con Raphael, *Al ponerse el sol* (1967), y *Digan lo que digan* (1969). También realizará el falso *spaghetti-western* *La cólera del viento* (1971), en realidad, un alegato antifranquista y anticaciquil ambientado en la Andalucía isabelina de los latifundios y el bandolerismo, y en gran medida paralelo a la, previa, y también alegórica, *Llanto por un bandido*, de Saura. Pero en 1974 llevará a cabo una obra muy personal: *Los pájaros de Baden-Baden*, adaptación de la novela homónima de Ignacio Aldecoa, y parábola sobre la condición marginal de los intelectuales y artistas, tanto más sintomática cuanto más oscura era la situación de numerosos compañeros de generación del propio director...

Borau rodará *Hay que matar a B.* (1973), una coproducción policíaca de discurso prístinamente antidictatorial, y procederá a integrarse –brillantemente, por cierto–, en la escritura guionística de comedias asimilables a la llamada Tercera Vía con el libreto de *Mi querida señorita* (1973), para el productor Luis Megino y el director Jaime de Armiñán. Termina desembocando en la realización del combativo drama rural *Furtivos*

¹ Jesús ANGULO, en BORAU, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Autor/Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, p.641.

(1975), una de las obras que clausuran el “Período Oscuro” y anticipan el del “cine de la Transición.”

También la Escuela de Barcelona se ve sumida en el languidecimiento y la decadencia. Algunos de sus integrantes, otrora beneficiarios de la protección oficial, pasarán durante el “Período Oscuro” por la vicisitud de amoldarse –transitoriamente- al cine de género:

Vicente Aranda lo aprovechará con la libre adaptación de Sheridan Le Fanu en *La novia ensangrentada* (1972), y su utilización de los mecanismos del thriller al servicio de una disquisición sobre el tiempo filmico en *Las crueles*, indudablemente inspirada en Resnais, Robbe-Grillet y el *Nouveau Roman*, aunque también con rasgos de humor negro-surrealistizante heredados de Buñuel.

Gonzalo Suárez, entre sus personales “películas de hierro”, dirigirá *Morbo*, con Ana Belén y Víctor Manuel.

Jorge Grau realiza dos cumbres del terror hispano: *Ceremonia sangrienta* (1972), diatriba contra la opresión de clase a través de la historia –verídica- de la aristócrata Elizabeth Von Bathory, que se bañaba en sangre de sus siervas para preservar su juventud; y *No profanar el sueño de los muertos* (1973), film de zombis con un discurso ecologista y antirrepresivo; así como el thriller *Pena de muerte* (1973), con culta base literaria de Guy de Maupassant.

Pere Portabella rueda *Vampyr-Cuadecuc* (1969), surrealista documental de rodaje de la emblemática *El conde Drácula*, de Jesús Franco.

La plétora de cineastas “regeneracionistas” (Berlanga, el falangista José Antonio Nieves Conde, Fernando Fernán-Gómez, los productores y guionistas Ricardo Muñoz Suay y José G. Maesso, inicialmente Joaquín L. Romero Marchent, etc.) inmediatamente anterior, generacionalmente hablando, a los epígonos de las políticas proteccionistas de García Escudero, no tendrá más suerte.

José María Forqué y el guionista Rafael Azcona llevarán a cabo durante el período encargos genéricos más o menos impersonales, como *El ojo del huracán* (José María Forqué, 1971), o el libreto de *Homicidio al límite de la ley* (Tonino Valerii, 1971)...

Bardem, como otros coetáneos suyos, padecerá el acoso censorial (*Nunca pasa nada*, de 1963), y desde entonces deberá cultivar, mayormente, un cine genérico con la coproducción bélica *El último día de la guerra* (1968), el policiaco *La corrupción de Chris Miller* (1972), cuya principal finalidad fue relanzar la imagen de Marisol, y la coproducción de aventuras *La isla misteriosa* (1972).¹

José Antonio Nieves Conde, con el fracaso de *Cotolay* (1966), debe trabajar para TVE, y en 1971 comienza a realizar encargos para José Frade², entre ellos los thrillers, de clara inspiración hitchcockiana, *Marta* (1971) e *Historia de una traición* (1971).

3.5.- Grave conflictividad de la EOC.

Otro de los aspectos más reseñables del período analizado es la ruptura de la continuidad establecida entre la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y el mundo profesional, por la creciente conflictividad política de la institución. La EOC, fundamental en el período 1962-1967 como plataforma de aplicación de las políticas administrativas de promoción del NCE, se derrumbará en la etapa estudiada aquí, ya en permanente enfrentamiento con la censura y la policía. Dependiente del Ministerio de Información y Turismo (en tanto que las demás instituciones académicas del país se vinculaban con el Ministerio de Educación), la inestabilidad de su dirección y los permanentes forcejeos con el ebullescente alumnado hicieron posible una cierta libertad de censura interna, que desapareció a partir del período analizado³. En 1967, se produjo

¹ FALQUINA (1975), op. cit., pp. 134-136.

² Francisco LLINÁS, en BORAU (dir.) (1998), op. cit., p 625.

³ Por su práctica *La caza de brujas* (1967) –parábola sobre el poder y la delación–, Antonio Drove fue represaliado por la institución académica. Gonzalo García-Pelayo realizó una práctica con una mujer

el Encuentro Internacional de Escuelas de Cine de Sitges, en cuya clausura intervino la Policía Armada, y cuyas postulados fueron una deliberada contrafigura de los de las Conversaciones de Salamanca de 1955.¹

La situación de la EOC se hará cada vez más confusa. El 20 de junio de 1970, se publicaba en el número 480 de la revista *Cine en 7 Días* un artículo de Fernando VIZCAÍNO CASAS sobre la situación problemática de la EOC. En él se afirma lo siguiente:

Sin embargo, en los últimos tres cursos la EOC se desvía del camino certero que parecía estar siguiendo de forma ya segura. Se suceden los directores, son bajas algunos de sus profesores más cualificados, frena el interés oficial por ella. Naturalmente, también le alcanzan las salpicaduras del problema universitario general y abundan las inasistencias a clase, las algaradas y la atrofia académica. Hasta que en el curso actual parece que la EOC alcanza su momento crítico, su máxima gravedad. (...) Si conseguimos un lote de nombres –en la realización, en la cámara, en la interpretación, en los oficios técnicos- que acreditaban la necesidad de darle rango académico a los estudios cinematográficos, echando abajo la vieja teoría de la “inspiración” o del “meritoriaje” (desfasadas en cualquier actividad actual del ingenio y el hacer humanos), vamos a llegar a un momento en que, a falta de nóminas suficientes de graduados, habrá que volver a las elecciones a dedo y a los nombramientos por escalafón. La merma de categoría intelectual, científica y profesional que esto supone no hay que resaltarla. Máxime cuando la crisis general del cine en todo el mundo (y particularmente en España) hace más necesaria la integración en los puestos

desnudándose... pero sería prohibida su proyección incluso dentro de la propia Escuela (HERNÁNDEZ, Marta, y REVUELTA, Manolo (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Madrid: Zero, pp. 93-94).

¹ Op. cit., pp. 89-90.

relevantes de la producción de nombres jóvenes, ilusionados, con ideas claras y con un bagaje técnico y unos conocimientos de su cometido profesional más que normales.¹

En el nº 504² de la misma revista, en su artículo “Solución: suprimirlo todo” (p. 3), PRIMUS hablaba, entre otras cuestiones, del creciente rumor sobre suprimir de un plumazo la Escuela:

Y si los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía se ponen pesados a fuerza de pedir el respeto de sus derechos, la vía más rápida de acabar con el asunto es borrar la Escuela de la Avenida de la Moncloa. Sin Escuela no hay alumnos y tampoco hay problemas. No creemos, honradamente, que sea ese el medio de afrontar una situación que empeora con los años.

En el nº 511, de 23/1/71, de *Cine en 7 Días*, Miguel BUÑUEL publicaba la primera parte de su crónica titulada “Colapso de la Escuela Oficial de Cinematografía.” Jamás hubo segunda parte. No obstante, el considerable interés documental del texto disculpará la extensa cita:

Ahora la dirección del Centro no sólo es causa de desunión y no entendimiento totales, sino que su propia ineficacia a todos los niveles la resuelve, primero: no resolviendo los recursos y reivindicaciones legítimos del alumnado; segundo: represaliando a los alumnos con bajas de curso y expulsiones múltiples; tercero: provocando constantes dimisiones en el profesorado o que los llamados para serlo no lo acepten. (...)

Porque es un hecho que el curso pasado 1969-70 comenzó, pero no terminó –ahí están los recursos sin resolver-. Porque es un hecho que el curso 1970-71 a la fecha de primeros de enero de 1971 no ha comenzado siquiera (ya no será el

¹ VIZCAÍNO CASAS, Fernando: “Problemas académicos”, en *Cine en 7 Días*, 20/6/70, p. 6.

² 5/12/70.

curso 70-71, sino, acaso, el 71 a secas), y que sesenta alumnos por lo menos, que constituyen mayoría, han elevado recientemente escrito a la superioridad manifestando con sus razonamientos y firmas la imposibilidad de matricularse (...)

Juan Julio Baena, actual director, que sustituyó a finales de enero a Antonio Cuevas, con permiso oficial, aclaró a “Revista SP”: “El asunto –“affaire”- del ingreso de dirección EOC 1968-69, que supuso la dimisión de los profesores Berlanga y Picazo por haberles suplantado sus actas: las del referido ingreso- no tiene mayor trascendencia que las (sic) de unos señores que quieran dedicarse a hinchar huevos y tienen (sic) tiempo para hacerlo...” (“Revista SP”, 26-VI-69.) (...)

A continuación se suceden, en el seno del propio artículo de Miguel BUÑUEL, diversas citas de revistas de actualidad sobre el particular:

“Para acabar de agravar las tensiones, la Dirección dispuso en mayo el nombramiento como jefe de Estudios –finiquitando el curso lectivo- a don Armando González-Posada, que había sido ya destituido hace dos años de su cargo de subdirector, como consecuencia de una recusación de los alumnos –en realidad, no llegó siquiera a tomar posesión del mismo-. Y el hasta entonces jefe de estudios, don Santiago Lanza Rubio, persona de escasa relación con el cine, fue nombrado subdirector.” (Luis Carandell, “Triunfo”. 4-VII-70.)

(...) “la Asociación Sindical de Directores y Realizadores Españoles de Cine (ASDREC), que preside Juan Antonio Bardem, elevaba escrito al Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, don Juan José Rosón, en el que se pedía, entre otras cosas, la apertura de una investigación pública sobre la situación de la EOC.” (Gonzalo Martín, “Criba”, 4-VII-70.)

Seguidamente, hablaba BUÑUEL de las constantes contradicciones entre las declaraciones de Baena y los alumnos, a propósito de las dimisiones de los profesores Berlanga, Picazo, Borau, Coll, Camus, Torán, Atienza, Llovet y otros, o de la inexistencia de desórdenes reales en el interior de la Escuela, o del número de alumnos sancionados (según Baena, una docena o menos; según los alumnos, treinta); el alumnado, además, protestaba mayoritariamente por la presencia de la Policía en el centro y por la censura y secuestro de prácticas de los alumnos.

Bajo la batuta de Juan Julio Baena, operador emblemático del NCE y procedente del Partido Comunista, nombrado director de la institución académica el 21 de mayo del 69, irónicamente se desata la mayor oleada represiva en la efímera historia de la Escuela: la policía irrumpe en las aulas, se impone la censura previa de guiones, y tanto el subdirector como el jefe de estudios son militares franquistas sin relación con el cine¹. Según DÍEZ PUERTAS,² el subdirector, Santiago Lanza, era teniente coronel de Artillería, y el jefe de estudios, Armando González Posadas, era comandante del Servicio de Información Militar (SIM.).

La Escuela sería teóricamente suprimida por el Decreto 2070/ 1971, de 13 de agosto.³ Ello, y el traspaso de la enseñanza cinematográfica a los cauces “ordinarios” –es decir, a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia- es corroborado por el director de producción José Pedro VILLANUEVA, en su artículo “Estructuras básicas”:

Una formidable escuela documentalista pudo ser la fenecida Escuela Oficial de Cinematografía. (...) Sin embargo, la Escuela de Cinematografía, herida de

¹ BLANCO MALLADA, Lucio (1989): *IIEC y EOC: Una escuela para el cine español. Tesis doctoral dirigida por Enrique Torán Peláez*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, p. 39; y HERNÁNDEZ y REVUELTA (1976), op. cit., p. 94.

² 2000, op. cit., p. 107.

³ VALLES COPEIRO DEL VILLAR (1992), op. cit., p. 144, y BOE: <https://www.boe.es/boe/dias/1971/09/14/pdfs/A14944-14945.pdf>

muerte por su incorporación a la Facultad de Información, en unas condiciones que los propios titulados desconocemos lo que va a ser en la práctica, ha interrumpido su aportación de savia nueva, ya que las películas de fin de carrera permanecen inéditas para la profesión al no organizarse exhibiciones de las mismas, y aún creo que estas prácticas nacen con el plomo en las alas de una censura similar a la del cine comercial.¹

Según DÍEZ PUERTAS:

En efecto, la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información se crea por un Decreto de 17 de septiembre de 1971² con el fin de impartir estudios de cine, radio y televisión. Sin embargo, las protestas y las huelgas estudiantiles continúan durante los cuatro años siguientes, sobre todo, por causas académicas, ya que la Facultad cambia cada año sus planes de estudios y no existe ningún tipo de prácticas por falta de presupuesto.³

No obstante, los estamentos oficiales mantuvieron una calculada ambigüedad al respecto. En la entrevista de María del Carmen ROMÁN con el director de la institución, Juan Julio Baena,⁴ se informa de la reapertura de la Escuela. Baena dice haber reducido la edad de ingreso (que antes era de 21 años), aunque por supuesto se mantiene el duro examen previo. Hay unos cuatro o cinco alumnos por especialidad.

Sea como fuere, y para despejar toda neblina de confusión acerca de los planes oficiales, debe aclararse que la prevista integración de la Escuela en las estructuras institucionales y académicas “ordinarias”, ya había sido públicamente anticipada por el Subdirector General de Cinematografía Thomas de Carranza en 1970. Se trataba, pues, de un plan

¹ VIILANUEVA, José Pedro: “Estructuras básicas”, en *Cine en 7 Días*, 590, 29/7/72, p. 3.

² Decreto 2478/1971, de 17 de septiembre, de creación de Facultades de Ciencias de la Información: http://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1971-1298

³ DÍEZ PUERTAS (2000), op. cit., p. 107.

⁴ ABIZANDA, Martín: “La Escuela de Cinematografía se preocupa del futuro”, en *Cine en 7 Días*, 609, 9/12/72, p. 20.

largamente acariciado y de aplicación sedimentaria y gradual. Ante las preguntas de ABIZANDA sobre el futuro incierto de la enseñanza cinematográfica oficial (de la que se preveía su integración en el Instituto Politécnico Universitario, bajo dependencia del Ministerio de Educación y Ciencia, y la consolidación de la Asociación de Titulados de Cinematografía¹ como colegio profesional), respondía:

La Ley de Educación recientemente aprobada por las Cortes prevé el traspaso de la enseñanza de los medios de comunicación social a las instituciones ordinarias de enseñanza. Actualmente se trabaja en esta dirección. Es posible que para el curso mil novecientos setenta y uno-setenta y dos, dicho traspaso haya tenido lugar ya. Existen diversos problemas de orden financiero, organizativo, de planificación, que hay que resolver antes.²

Significativo resulta asimismo el subterfugio con que el político responde a las cuestiones sobre el incierto porvenir de la Escuela Oficial de Cinematografía, de la que ya estaba previsto su desmantelamiento desde arriba (“Hablar de futuro siempre es difícil.”) Sin embargo, este traslado y la referida consolidación de la ATC como colegio profesional, nunca llegarán a cumplirse. La deliberada ambigüedad oficial se debe seguramente a que se sabía con certeza que la clausura de la Escuela sería acogida con gran hostilidad y disgusto por los profesionales y estudiantes del sector. Con respecto a la actitud de la cúpula académica encabezada por Baena, Ferran ALBERICH afirma lo siguiente:

Contrariamente a las opiniones que sostienen que la propia Dirección de la Escuela mantenía una actitud favorable al cierre de la misma, la actuación en los últimos años, incluida la publicación de un informe destinado a reivindicar la

¹ La Asociación de Titulados de Cinematografía (ATC) era la asociación profesional en que se integraban los egresados de las diversas ramas de la EOC.

² ABIZANDA, Martín: “Los problemas del cine en 1970”, *Cine en 7 Días*, 507, 25/12/70, pp. 7-9.

normalidad y profesionalidad de la EOC, parece indicar lo contrario, por lo menos hasta 1972, en que la decisión del cierre ya es definitiva.¹

La malhadada institución académica cerrará sus puertas definitivamente en el curso 1975-1976, con una docencia ya espectral y rediviva, pues sólo se rodará una práctica, *Eldu-Gabe'ko (Fruta verde)*, de José María Latiegui. En realidad, ya desde hace años la Escuela ha sido sustituida por la rama de Imagen de la mentada Facultad de Ciencias de la Información, pionera y modelo de la enseñanza audiovisual universitaria en España. Las valoraciones del Colectivo Marta HERNÁNDEZ (1976) al respecto, no pueden ser más desoladoras:

Cuando desaparece la EOC nada se conmueve en la industria del cine. Al liquidarse la operación Nuevo Cine Español, se esfuma la necesidad de una escuela como crisol ideológico y técnico de los hombres que lo hicieran posible. Liberada, una vez más, de la comprometida tarea ideológica del NCE, la industria se basta a sí misma para producir su fuerza de trabajo. Para cubrir un expediente burocrático y salvar las apariencias, al liquidarse la EOC, se crea la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información, como suplente y sucesora que canalizara y atemperara las inquietudes culturales de jóvenes enamorados del “arte” cinematográfico. Se crea así la ilusión de que las cosas “siguen como están.” Pero nada más lejos. Toda articulación entre la nueva institución escolar y el resto del aparato cinematográfico (la industria en especial se pierde; los alumnos de la rama de Imagen quedan abandonados en la facultad, totalmente desamparados y marginados del proceso productivo y de circulación de mano de obra en la industria cinematográfica; la Dirección General les ignora; lo que anteriormente –en la EOC- eran considerables presupuestos, dependientes

¹ En VVAA (1999): *50 años de la escuela de cine. Cuadernos de la Filmoteca*, n° 4. Madrid: Filmoteca Española, p. 32.

de un Ministerio de Información y Turismo boyante, para unos pocos alumnos privilegiados, ahora son miserables presupuestos, dependientes de un nada boyante Ministerio de Educación, para legiones innumerables de alumnado. Lo que pretende hacerse pasar por fábrica de mano de obra, ya no es fábrica más que de ilusiones. Como en términos vulgares se decía hace unos años, “no hay salidas”.¹

Como puede apreciarse, se produjo también una crisis en la pedagogía audiovisual, sobre todo en lo concerniente a la integración de la enseñanza con las estructuras profesionales del sector. Esta crisis (bajo diversas formas) también se ha prolongado hasta hoy. Puede concluirse, a este respecto, y como se anticipaba más arriba, que el “Período Oscuro” es la raíz de muchos de nuestros males audiovisuales en la actualidad.

3.6.- Bloqueo del recambio generacional. La “generación bloqueada.”

En 1972, tras una conferencia en el Club Pueblo, se acuña el término “generación bloqueada” para referirse a los jóvenes profesionales del sector que no encuentran ya lugar alguno en el mercado laboral cinematográfico debido a la profunda crisis de la industria.² La mayoría integrarán el cuadro de profesionales asalariados de RTVE. El crítico Enrique Vila Matas los denominó “underground” en la revista *Nuevo Fotogramas* (1.102, 8/11/69), pero esta denominación ha sido acremente discutida por diversos historiadores, entre ellos Domènech FONT.³ Este autor divide a tal generación en varios grupos, en relación con sus varias productoras y plataformas de promoción: 1) Grupo In-Scram, de planteamientos pragmáticos. Principales nombres: Francesc Betriu, Ángel Fernández-Santos, Antonio Drove, el primer Manuel Gutiérrez Aragón, Manolo Revuelta, Antonio Maenza, Julián Marcos, Alfonso Ungría, José Luis García Sánchez,

¹ HERNÁNDEZ (1976), op. cit., p. 133.

² FONT (1976), op. cit., p. 303.

³ Op. cit., pp. 302-303.

Emilio Martínez-Lázaro. 2) Grupo Búho Films, más marginal que el anterior. Agrupado en torno al “Manifiesto por un cine pobre”, publicado en *Nuevo Fotogramas* (1.153, 20/XI/70), y promocionado a través del Festival de Cine de Autor de Benalmádena. Principales nombres: Emilio Martínez-Lázaro, Augusto Martínez Torres, Antonio Gasset Dubois, Luis Mamerto López Tapia (presidente de la Federación Española de Cineclubs). 3) Sin nombre ni productora aglutinante. Promocionado por Nuevo Fotogramas y la etapa final de Nuestro Cine, así como por los Festivales de Bilbao y Benalmádena, y la participación ocasional en algunos certámenes internacionales (Manheim, Pesaro, Hyeres, etc). Principales nombres: Antoni Padrós. 4) Grupo “querejetiano”, agrupado en torno a los productores Querejeta, Luis Megino y Gabriel Moralejo. Megino entró en relaciones con la productora germano-occidental Firverlag der Autoren, desembarcada en nuestro país a la búsqueda de mano de obra barata. Principales nombres: Josefina Molina.¹ Una taxonomía similar a la de FONT se repite en el Colectivo Marta HERNÁNDEZ,² con el desprecio a este aparente movimiento underground, tachando a sus integrantes de meros oportunistas que buscaban el mero recambio generacional en la industria. Así, el Colectivo afirmaba previamente (p. 109): “Se trataba, ante todo, de pasar por el aro, de contestarlo para conquistarlo, de reclamar el derecho al funcionariado (muchos de los underground de otrora han conseguido un status: trabajan en RTVE).” La amarga conclusión del Colectivo contribuye a dibujar los contornos de la grave crisis del “Período Oscuro”, así como la posición de estos críticos radicales frente a la ausencia de un cambio real en el aparato cinematográfico español. A propósito del fracaso y desaparición de estas corrientes de cine independiente y underground, escribían:

¹ Ibid., pp. 303-308.

² 1976, op. cit., pp. 210-213.

Además de una débil articulación con la industria, las causas de su falta de continuidad las encontramos, por una parte en la insuficiente protección que, pese a sus reclamaciones, recibieron de la administración y en los problemas de censura que tuvieron algunas de estas películas, y por otro, en el desapego crítico tras el oportunista y desenmascarador “show” montado en Benalmádena 70 por el abanderado del “cine pobre”, Ricardo Franco.¹

3.7.- Radicalización, y posterior hundimiento, de la ASDREC.

A partir del desarrollismo, cada una de las agrupaciones sindicales dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) contará con autonomía económico-administrativa e incluso con estatutos propios, circunstancia que aprovecha la oposición antifranquista encabezada por el PCE, para intensificar su labor de infiltración de las instituciones de la dictadura. La ASDREC, organización sindical cinematográfica ideada principalmente por elementos antifranquistas liderados por Juan Antonio Bardem, nace en 1960. Su funcionamiento interno es democrático: su Junta Directiva es elegida por votación directa de los socios activos (aunque no de los numerarios, que son los que han permanecido en paro a partir de los dos últimos años)².

Sus reivindicaciones alcanzaron a los más diversos aspectos de la cinematografía española: así, en 1973 celebran una Asamblea General en la que denuncian el constante abuso perpetrado por los coproductores extranjeros que ven en España una cantera de mano de obra barata y de nulos derechos laborales, entre otras bicocas. En la crónica “El desempleo de los directores españoles”,³ Adolfo C. BARRICART informa de tal Asamblea General de la ASDREC. El director Ricardo Blasco, miembro de su Junta Directiva, elevó a esta agrupación sindical, un informe según el cual el paro de los

¹ Op. cit., p. 213.

² DIEZ PUERTAS (2000), op. cit., p. 78.

³ *Cine en 7 Días*, 642, 28/7/1973, pp. 22-23.

directores españoles de cine iba en aumento, “hasta el punto de que puede estimarse en menos del 25 por 100 el número de españoles empleados como directores-realizadores en el conjunto de las coproducciones.” A este respecto advierte el cronista:

Pero no debemos olvidar que el capital extranjero que invade nuestra tierra no ha venido en una misión de promocionar a nuestra cinematografía nacional, sino más bien en búsqueda de una mano de obra barata, evasión de impuestos en su país de origen y exteriores naturales que no ocasionan grandes gastos económicos en el presupuesto.

Blasco exponía también que no había prevalecido el criterio de su Agrupación en la Comisión Mixta, en lo tocante a informar desfavorablemente de aquellas coproducciones que no reunieran los requisitos de ser presentadas con la dirección de un profesional español, o bien por productoras solventes que acreditaran haber empleado, en anteriores coproducciones, un número suficiente de directores españoles. En el año 65, una de las fechas cumbre de las coproducciones internacionales en España, se rodaron un total de 145 películas, de las cuales, incluso entre producciones nacionales, 75 estaban dirigidas por extranjeros. Es decir, que en momentos entonces recientes se había dado el caso extremo de que aproximadamente un 52% de las películas realizadas en nuestro país estuvieron dirigidas por cineastas extranjeros. Asimismo, de las coproducciones realizadas en 1965, un 34% eran con Italia. La ASDREC exigía una paridad o equilibrio de directores de ambas nacionalidades, pero ello nunca se cumplió. Así pues, en su Boletín de Información nº 67, de marzo de 1973, la Agrupación publicó un acuerdo de la Asamblea General en que se convenía (a propuesta de Ricardo Blasco) protestar por la situación de desempleo de los directores españoles, y también (a propuesta de José Antonio Nieves Conde) denunciar el convenio de coproducción con Italia, por flagrante incumplimiento. Dado que la mayoría de coproducciones se

realizaban con Italia –y con especial profusión aquel año de 1973-, el sistemático abuso de los coproductores italianos quedaba así bien patente.

La ASDREC llegará al cénit de su combatividad durante el período (sobre todo con su asamblea de 1970, donde se pedirá la libertad de expresión, la abolición de la censura, del doblaje y de la obligatoriedad del NODO, etc.), pero se derrumbará en 1975 como consecuencia de un fraude en las votaciones internas durante las elecciones sindicales, para situar en su presidencia al cineasta *del Régimen* César F. Ardavín.¹

3.8.- Predominio, y creciente declive, del cine *de subgéneros*.

Ya se ha visto más arriba la apurada y decadente situación económica del grueso del cine español del “Período Oscuro.” Debido a tal angosta coyuntura, la casi totalidad de films comerciales de género se realizarán en condiciones precarias y dudosas, dentro de lo que se ha venido en definir como “*cine de subgéneros*.” Ya a lo largo del período analizado se dará una caracterización conceptual de *lo subgenérico*. Esta se deberá, por un lado, a la publicación especializada *Nuestro Cine* (1961-1971), y, por el otro, a la valenciana editorial Fernando Torres, creada a principios de los 70 para difundir obras de análisis textual y cultural, con especial predilección por lo cinematográfico. En el prólogo de un libro colectivo publicado por esta, *Cine español, cine de subgéneros*,² Román GUBERN –viejo colaborador de la influyente revista *Nuestro Cine*- proporcionaba una conceptualización del celuloide *subgenérico*, que, tanto por algunas sagaces observaciones, cuanto por su tono abiertamente peyorativo, resulta especialmente ilustrativa de la visión de la historiografía y la crítica *respectables* acerca de estas corrientes fílmicas, en los últimos cuarenta años. GUBERN arrancaba con estas palabras:

¹ HERNÁNDEZ y REVUELTA (1976), op. cit., p. 71.

² EQUIPO CARTELERIA TURIA (1974): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Debo comenzar este prólogo con la declaración autocrítica de ser un consumidor muy ocasional de los subgéneros del cine español, pues el hastío ha podido finalmente más que mi imperativo de información acerca de la cinematografía nacional. (...)

Estos subgéneros representan hoy el mayor y más rentable negocio de la producción cinematográfica española”.¹

Más adelante realizaba una interesante caracterización del *subgénero* a la sombra de la crisis de la industria cinematográfica internacional y su política de géneros:

El desplome mundial de los géneros afectó también a nuestra industria, pero como ninguna industria cultural, en función de su producción seriada, puede vivir escapando a los modelos repetitivos, nacieron así nuestros subgéneros. (...)

Los subgéneros son, como su propio nombre indica, sucedáneos miméticos y repetitivos de otros modelos previos, también repetitivos pero de carácter genuino y arquetípico. (...)

Y cuando un director español aborda un estereotipo de cine terrorífico, no remite su inspiración a las fuentes del Romanticismo inglés o alemán, sino a los productos ya estereotipados que cubren al ciclo cinematográfico República de Weimar-Productora Universal-Hammer Film.²

Detrás de todas estas definiciones se esconden, no obstante, juicios de valor que pretenden no ser tales, sino pasar por afirmaciones perfectamente “objetivas”. Así, se habla de la exportación de este cine a circuitos de sesión continua del extranjero tildando a estas salas de “subcines especializados y homologables a los porno-cines, que todavía no existen en España, pero que tienen ya sus sucedáneos”.³

¹ Op. cit., p. 11.

² Ibid., pp. 12-13.

³ Ibid., p. 13.

Posteriormente, se dice del terror *subgenérico* que está “concebido como una pornografía de la crueldad”, y que es equiparable con el cine pornográfico en su tanatismo, un erotismo de la muerte cuya morbidez exhibicionista posee un fuerte componente psicoanalítico (un análisis este, no carente de interés y acierto, por otro lado). Estas violentas valoraciones¹ formaban parte de un entramado ideológico –el Cine como Arte frente al *subcine*, derivación espuria, remedo y excrecencia del anterior- que tendrá consecuencias en la llamada Ley Miró de 1983, con su durísima legislación contra el porno y su retirada masiva de subvenciones al cine de bajo presupuesto guiada de criterios abiertamente subjetivos.

La conclusión de GUBERN no puede ser más lapidaria: “No resta más que decir que esta deleznable producción hispana no pasará jamás a las historias del cine (...)”.²

Por supuesto, la excomunión, no ya de una película, sino de toda una corriente fílmica, temporalmente localizada, y con todo un aparato económico y un amplio público alrededor, no puede ser más insensata, y viene a explicar casi por sí sola la grave carencia de una historiografía global sobre toda una etapa del cine español (1969-1975), que incluso está desposeída de una periodización científica definida...

Cabe añadir que el thriller, corriente cuantitativamente importante en el período estudiado, no está contemplado en el aludido libro de la editorial levantina, *ni siquiera para despreciarlo*. Acaso sea el único *subgénero* no citado siquiera en la única monografía sobre *subgéneros* existente en nuestro país a lo largo de varias décadas...

¿Cuán discutible puede ser la denominación de “subgénero”?

En primer lugar, se trata de una calificación peyorativa, estigmatizadora, que hace referencia a la naturaleza imitativa y sucedánea de las obras o productos de que se habla.

Pero más adelante se verá que dentro del cine genérico español de bajo presupuesto, hay

¹ Y las de la revista *Nuestro Cine* entre 1968 y 1971, tratando con especial crueldad a cineastas como Joaquín L. Romero Marchent, justamente exonerado decenios después.

² *Ibid.*, p. 15.

algunas obras que continúan consciente y deliberadamente corrientes autóctonas (como el thriller barcelonés de los 50, que hallará pervivencias durante el “Período Oscuro” a través de cineastas originarios de la factoría Iquino, como Juan Bosch y José Antonio de la Loma). También se verá que diversas obras utilizan la forma filmica genérica como vehículo de inquietudes sociopolíticas (tal es el caso de los –por otra parte, muy destacables– films criminales de Eloy de la Iglesia y Jesús García de Dueñas, de *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) de *Hay que matar a B* (José Luis Borau, 1973), o de la interesante *Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975) que continuaba la estela alegórica de *A tiro limpio*, de Pérez-Dolz...)

En segundo lugar, la etiqueta alude a la baja calidad de los productos *automáticamente* encuadrados en ella, haciendo tabula rasa de las variadas excepciones a *la regla*, constituidas por obras de digna factura y sólida construcción, como sucede con las películas de De la Iglesia y García de Dueñas, *Metralleta Stein*, de De la Loma, *Los fríos ojos del miedo* (Enzo G. Castellari, 1971), *Marta* (José Antonio Nieves Conde, 1971), *Alta tensión* (Julio Buchs, 1972), *Tarots* (José María Forqué, 1972), *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1975), etcétera.

En tercer lugar, la pretensión de que únicamente la cinematografía española del aparato franquista en crisis viene a integrar corrientes prototípicas del exterior, es falsa: tanto las coproducciones en sí, como corrientes filmicas de toda Europa Occidental, lo desmienten. El *Krimi* alemán, el *giallo* y el *poliziesco* italianos, son ejemplos de corrientes autóctonas de bajo presupuesto, impronta genérica y fuerte influjo de los éxitos recientes principalmente norteamericanos –y de *clásicos* con una intensa carrera comercial, como Hitchcock–, que vienen a impugnar la afirmación, más o menos emboscada, del cine *subgenérico* hispano como la acomplexada plasmación indígena de una frustrada imitación cosmopolita de lo ajeno. Los *subgéneros* españoles se integran

en el mosaico internacional de una (ya indicada por GUBERN) crisis y redefinición de la política periférica (no-hollywoodiense) de géneros, y su mercado. Pero esta aceleración y degradación económicas de la producción de cine comercial de género (con su correlato de crisis estética y conceptual) no puede denominarse propiamente *serie B*. Es tan sólo el acortamiento, crisis, y forzoso abaratamiento, del proceso de producción y consumo de cine conforme a la mentalidad colectiva de la época: la sala cinematográfica como lugar de pasatiempo y reunión social, y la apetencia de un cinema definido por patrones ya conocidos y compartidos (*una* de terror, *una* de vaqueros...) Así, el estudio de esta cinematografía de consumo viene a marcar el período final de estas formas específicas, ya completamente extintas y hasta lejanas, de consumo *popular* de películas.

En cuarto lugar, la estigmatización del *subgénero* y su gueto crítico-historiográfico correspondiente, vienen incluso a oscurecer determinados tramos de la carrera profesional de cineastas *respetados*. Así, el conocimiento de la obra de Forqué, Bardem, Nieves Conde, Aranda, Grau, o el guionista Azcona, se ve repentinamente cuajado de “hiatos”, de puntos oscuros debidos a la ignorancia o al subterfugio, porque caen dentro del círculo maldito de una corriente rechazada.

Por último, el celuloide de género de la época estudiada aún tenía referentes inmediatos en el clasicismo (por diversas razones: el proceso de formación de muchos profesionales, o el entonces todavía notorio consumo de reposiciones a través de los llamados cines de temporada, por ejemplo). Pero es obvio que su circunstancia económica no le permitía imitar los procedimientos de trabajo de la gran industria, el sistema de estudios, etc. De modo que crearía los suyos propios. El ejemplo más cristalino al respecto es el del sistema superpanorámico, 1: 2'35 (de rodaje y película esféricos y positivado anamórfico), Techniscope, creado exclusivamente para este tipo de cine (de manera

similar a como el rodaje en Super 16 mm. y 1: 1'68, para posteriormente hinchar a 35 mm. panorámico, fue durante algún tiempo patrimonio exclusivo de las “nuevas cinematografías” de los 60). Se trataba de un superpanorámico barato, de gran importancia en el período, y del que se hablará más adelante, en el capítulo de Aspectos técnicos del cine español (1969-1983).

En conclusión a este apartado, debe afirmarse que toda una corriente de la industria cinematográfica internacional está siquiera *sin nombrar*, sin denominación propiamente científica. *Subgéneros* no es válido por su carga peyorativa; *serie Z* por la misma razón; *serie B* tampoco, pues no corresponde a esta etapa histórica del cine comercial barato (sino más bien a la del sistema clásico de estudios); y *cine de género de bajo presupuesto* es demasiado vaga... La discusión de esta nomenclatura debe basarse en el estudio de los factores económicos, culturales y técnicos que propician dicha producción. Su interés, aquí, radica en el tratamiento predominantemente despreciativo o incluso de omisión, efectuado por críticos e historiadores ante las corrientes comentadas.

Como podrá verse más adelante, en el capítulo de Aspectos históricos del thriller español (1969-1975), el policíaco es sólo un ejemplo –y no pequeño, por cierto- de la importancia real del cine genérico de bajo presupuesto en nuestro país.

A propósito de los aspectos sociológicos y económicos de ese cine de productor, barato y *subgenérico*, son de gran interés las consideraciones del Colectivo Marta HERNÁNDEZ (1976), en su artículo “Los desamparados del cine español”.¹ Tales apreciaciones adquieren, a menudo, tintes dramáticos, referidos a la situación de apremiante subdesarrollo en que aún se vivía en la mayor parte del país, y al reflejo de ello en la industria cinematográfica:

¹ Publicado originalmente en el nº 5 de la revista *Contrastes*, de diciembre de 1974, y posteriormente incluido en el libro *El aparato cinematográfico español*.

Los pueblos se vacían, es cierto. Pero aún quedan muchos campesinos en los campos de España. Y hay mucho subdesarrollo rodeando las grandes ciudades, ocupando las UVA y los barrios industriales y periféricos. Estadísticamente –las cifras no mienten- ellos son todavía la abrumadora mayoría de la población española. Y esta abrumadora mayoría constituye, como hemos señalado, el sector más importante de público, numéricamente hablando, para el mercado cinematográfico nacional. (...)

El crítico de cine –enfrascado en sus locales de estreno, sus cines de arte y ensayo, o cuando se digna echar un vistazo a los problemas profesionales, dirigiendo perfectamente su atención (la del lector) a las tragedias de nuestra burguesía cinematográfica- lo olvida siempre. Juzga para unos pocos, olvidando a todos los demás: la inmensa mayoría silenciada. Convendría que, al menos una vez al año, los críticos –incluso, y especialmente, los aclamados por la “vox pópuli” como progresistas- se acercaran a algún local del extrarradio, aquellas salas que, aún viniendo en las listas de las carteleras de turno y teleprogramas, nunca tuvieron el honor de visitar, como no fuera para repescar algún film “importante” que se les hubiese escapado en su momento... En ellas, la gente comenta en voz alta el desarrollo de la acción, devora patatas fritas, bebe coca-cola, vocifera ante las hazañas de Clint Eastwood o el bikini de la Esperanza Roy; protesta si el film que se proyecta es en blanco y negro; y el hombre de la cabina corta implacablemente las panorámicas en vacío –esas que tanto sentido dan al personaje, que tanto dicen de la psicología profundísima de los acontecimientos-, dejando un trocito del principio y otro del final, para no tener que soportar todo el rollo, que nunca acaba, que va de un sitio a otro...

Pero si los críticos y los estudiosos les olvidan, no lo hacen, sin embargo, algunas empresas (productoras, distribuidoras, exhibidoras), que han puesto en marcha su maquinaria para extraer beneficios de este sector de la demanda. Estas empresas ocupan un tanto por ciento nada desdeñable del volumen total del negocio cinematográfico nacional; antes al contrario, forman el meollo fundamental del tinglado de nuestra industria cinematográfica.¹

Más adelante, y participando del mismo sesgo peyorativo ya visto más arriba a propósito de GUBERN y del llamado EQUIPO CARTELERIA TURIA, los componentes del Marta HERNÁNDEZ realizaban la siguiente valoración del mercado del cine *subgenérico* español (por otra parte, en el marco de un artículo de considerable validez científica por sus estadísticas y análisis cuantitativos):

El principal instrumento de que se valió la industria española para salir al exterior fue la coproducción. Esta coproducción, para facilitar la labor de reconocimiento de la demanda y asegurar el éxito comercial, adopta la forma de géneros bien codificados (v. gr., el western) o en proceso de codificación (v. gr., los films de agentes secretos), adaptándolos, por supuesto, a las peculiaridades de la infraestructura cinematográfica indígena. Al tratarse de coproducciones - por lo general, “marrones” y/o minoritarias-, la penetración española en los mercados exteriores va a depender, en gran medida, de la fuerza del capital español participante en la coproducción. Pueden presentarse, al menos, tres casos:

- 1) Coproductor extranjero fuerte, con redes de distribución en el exterior-coproductor español que se limita a aportar la organización, actores, técnicos, actores secundarios... y, no siempre, algo de capital.

¹ HERNÁNDEZ (1976), op. cit., pp. 61-62.

En este primer caso, el beneficio del productor español suele limitarse, lógicamente, a los submercados del país.

- 2) Coproducción en la que participa un productor español “fuerte” (v. gr., Copercines o Balcázar). Aquí sí puede darse la penetración en el exterior.
- 3) Caso más dudoso: aquel en que un coproductor extranjero es relativamente débil, frente a un español “fuerte.”

Ahora bien, la penetración en el exterior (caso segundo, y, más hipotético, tercero) se circunscribe, por una parte, a los submercados europeos (cines de programa doble, de extrarradio, pueblerinos, barrios de emigrantes...) y, por otra, a amplios sectores del mercado tercermundístico (v. gr., países de Oriente Medio), que, hoy por hoy, quedan en gran parte excluidos de los planes del imperialismo cinematográfico U.S.A. por su condición de marginales (a escala de beneficios yanquis, desde luego).

Así, el destino de los productos fabricados por los desamparados es triple: zonas subdesarrolladas españolas (Andalucía, Extremadura, Galicia, gran parte de la meseta...; barrios populares y extrarradio industrial de las capitales), zonas tercermundísticas de los países europeos (muy especialmente aquellos con los que suelen realizarse las coproducciones: Italia, Francia, Alemania) y el Tercer Mundo propiamente dicho. La incidencia del capital español se limitará a veces –productos destinados espacialmente al submercado español o coproducciones “débiles”– al primer destino; otras, si la fuerza relativa del productor español es grande –caso raro–, se incluirá también en el exterior.¹

¹ Ibid., pp. 68-69.

Más adelante, se insiste en la naturaleza marginal y tercermundista de estos productos, inconciliable con el “refinamiento” y el “buen gusto”, y por lo tanto, condenada a deambular fantasmagóricamente por lo que el Colectivo tilda, con discutible neologismo, de “submercados.” Son películas subdesarrolladas para un público subdesarrollado, que escandalizarían estéticamente a las mentalidades más o menos bienpensantes del espectador de cultura media de las salas urbanas céntricas:

En realidad, la mayor parte de los films nacionales no nacen para el público “refinado” y de tan irremediable “buen gusto” como es el (pequeño) burgués que frecuenta los locales de la Gran Vía, la Diagonal y similares. La exhibición de estas bazofias en dichos locales podría escandalizar la “fina” educación de la burguesía ciudadana y desatar la denuncia de semejante miseria cultural, resultando y provocando el retraimiento de “sus” espectadores.¹

La estratificación cultural de la mayor parte de la producción cinematográfica autóctona está, pues, perfectamente planificada y pautada. De hecho, el carácter subdesarrollado de sus destinatarios revierte en dicha producción y la retroalimenta. Así lo expresa el Colectivo:

La elección de un público de tan escaso poder adquisitivo como el demandante de los productos que nos ocupan, puede parecer a algunos una elección poco afortunada desde el punto de vista del beneficio. Evidentemente el jugo que se extrae de un limón tan exprimido ya como este debe extraerse gota a gota y con mucho cuidado. Al contrario del representado por la burguesía ciudadana, el cual constituye una perita en dulce para cualquiera se sienta capaz de atenderle en sus auténticas necesidades ideológicas. Sin embargo, el subdesarrollo ofrece también sus ventajas: la primera, y fundamental, consiste en la calidad de los productos.

¹ Ibid., p. 69.

Como es fácil deducir, el nivel de exigencia de un público con tan escasa preparación cultural es prácticamente nulo. Esto permite al productor en cuestión fabricar en serie –spaghetti tras spaghetti- sin poner mucho cuidado en las distintas fases de fabricación. Los films así manufacturados resultan más baratos, y, sobre todo, es posible fabricarlos en mayor número, multiplicando de este modo las fuentes de beneficio. Por otra parte, la poca diversificación de la oferta de ocio en grandes zonas del país asegura para estos productos la consiguiente demanda. El margen de beneficios es corto, pero seguro.¹

Las apreciaciones parecen plenamente certeras en este punto. La diversificación de la oferta de ocio propia de las sociedades de consumo ha afectado al cine. Pero en los circuitos marginales propios del subdesarrollo social de España y otros países, es precisamente la poca diversificación del ocio la que asegura un importante nicho mercantil al cine. Que el subdesarrollo y la necesidad de una producción barata y de bajo nivel cultural, repercuten sobre la propia industria cinematográfica española, parece indudable, máxime a la vista del grueso de la producción filmica autóctona de 1969-1975, e incluso hasta 1983, remate definitivo del cine de explotación con la llamada Ley Miró. Si la calidad de la mayoría de estos productos es discutible, no lo es menos que se pueda prescindir historiográficamente de ellos como se ha venido haciendo. Ya se ha razonado el porqué de estas afirmaciones. Al margen del axioma de sentido común de lo dañinas que son, científicamente hablando, la tabula rasa y las generalizaciones. Sea por razones sociológicas, económicas o incluso artístico-culturales –pues también hay obras de interés en las corrientes europeas y españolas de cine de género-, siempre será contraproducente la exclusión, porque la historia de

¹ Ibid., p. 71.

nuestro cine siempre va a precisar de un esclarecimiento serio y profundo de sus etapas y géneros, y hasta de aquellas etapas y géneros que puedan gustarnos menos.

3.9.- Decadencia de las salas de exhibición cinematográfica y competencia de la televisión.

Las condiciones técnicas de la mayoría de salas de exhibición cinematográfica en España podían tildarse de lamentables. Ya se han visto las palabras del Colectivo Marta HERNÁNDEZ a propósito de las salas de barrios obreros y pueblos. También es harto ilustrativo el artículo de la revista CINE EN 7 DÍAS “Métodos de ayer”, en que se denuncia con acritud esta situación:

La proyección se desarrolla bajo imperativos lamentables. Es mala y deficiente en aspectos que contradicen la sensación ampulosa del decorado interior de ciertas salas. Por curiosa paradoja, allí donde cien lámparas pueden iluminar ampliamente los aforos antes de dar paso al programa, cuando se anima la pantalla observamos una triste carencia de luz. Y el sonido enronquece o vibra, aunque hemos de consignar que los cambios de rollo se perciben indebidamente. Se hace realmente penoso presenciar las películas, y sobre todo al público le da la impresión de que es objeto de un desprecio irritante.

Unamos a estas circunstancias negativas unos cortometrajes y documentales huérfanos de gracia, sin actualidad e invariables en su construcción. Luego, una avalancha de anuncios y el descanso, que se prolongará en razón directa de las mermas que la censura haya introducido en la película base de la función.

Y todavía un disparate más: los horarios. En el mundo ya no estilan sesiones numeradas tal como se ofrecen diariamente en España. A las siete de la tarde, la gente de Londres, París o Roma permanece dedicada al remate del trabajo

cotidiano. De ocho a doce, en una sesión continua, es la fórmula viable y ajustada a los hábitos de la vida actual. Aquí sucede un hecho que deja estupefactos a los extranjeros que nos visitan y expresan su interés por asistir a una proyección cinematográfica después de la comida o de lo que en términos vulgares llamamos cena. Cuando les informan de que la película base de un programa comienza a las once y media de la noche se llevan las manos a la cabeza. (...)

Y no establecemos la posibilidad de la competencia que a la pantalla grande puede hacerle nuestra televisión, porque digamos llanamente: no hay competencia. Si uno abandona su casa y acepta concurrir a una película, que visionan cerca de la media noche, es porque se trata de algo excepcional y merece la pena el sacrificio.¹

RIAMBAU habla de “un parque de salas extenso y disperso, aunque claramente obsoleto”,² que sólo comenzará a modernizarse o disminuir, a partir de la década de los 80.

Amén de ello, el Subdirector General de Cinematografía, Enrique Thomas de Carranza, sube el precio de las entradas, disposición que ha venido siguiéndose abusivamente hasta hoy, contribuyendo no poco al declive de las salas. Ante la previsible hostilidad del sector ante tal medida, se suceden las declaraciones públicas del político tecnócrata. En CINE EN 7 DÍAS sostenía:

Desde luego, la libertad que el Gobierno nos conceda en este terreno, en su caso, será utilizada por el Ministerio para un reajuste de los precios de las entradas. Sé que la medida no gozará del favor del público, pero apelo a su comprensión. Los costes de producción han subido vertiginosamente en los últimos años. Los

¹ « Métodos de ayer », en *Cine en 7 Días*, 512, 6/2/71, p. 3.

² En GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 346.

precios de las localidades se hallan congelados, no desde mil novecientos sesenta y siete, sino desde mil novecientos sesenta y cinco. (...) O se revisan los precios, o el cine, que es el más importante medio de entretenimiento de las masas, quedará reducido a un espectáculo intermitente, y si no minoritario, sí que no desempeñe el cometido que tradicionalmente le viene siendo asignado en la baraja de los medios de ocupación del ocio.¹

En entrevista con ABIZANDA para *Cine en 7 Días*, el preboste habla también de la subida de las cargas fiscales sobre la recaudación de taquilla, otra política que se ha venido manteniendo e incrementando hasta hoy, con resultados no precisamente halagüeños para el sector. No obstante, cabe precisar que la medida fue, por el momento, tenue y prudente:

El Impuesto sobre el Tráfico de las Empresas de Exhibición se hallaba fijado en la Ley de Reforma del Sistema Tributario en un dos por ciento de los rendimientos de taquilla. La misma ley autorizaba al Gobierno para elevarlo hasta el cinco por ciento. El Gobierno no ha hecho uso de esta autorización en toda su plenitud, limitando la subida al tres y medio por ciento, es decir, un uno y medio por ciento más. Teniendo en cuenta que los locales de exhibición habían sido autorizados para elevar los precios en un veinte por ciento, el aumento del impuesto no se puede estimar gravoso, sino todo lo contrario.²

Finalmente, la subida tendrá lugar en 1971, complementándose además con una nueva subida en 1972.³ Un criterio harto significativo en la creación de nuevas políticas cinematográficas, y que determinará cada vez más la legislación posterior, es el de un menor número de películas, pero con mayor inversión presupuestaria y fomento de lo que se entiende por calidad (ambos, aspectos decisivos de lo que será la Ley Miró de

¹ *Cine en 7 Días*, 457, 10/1/1970, p. 3: “Hay decidido propósito de dar al cine la mayor libertad”.

² “Los problemas del cine en 1970”, 507, 25/12/70, pp. 7-9.

³ RIAMBAU, en GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 348.

1983, que pondrá definitivo punto y final a las políticas previas). Ello es expuesto, en la misma entrevista con ABIZANDA, por el propio Thomas de Carranza en estos términos:

El Impuesto sobre el Tráfico de las Empresas de Exhibición se hallaba fijado en la Ley de Reforma del Sistema Tributario en un dos por ciento de los rendimientos de taquilla. La misma ley autorizaba al Gobierno para elevarlo hasta el cinco por ciento. El Gobierno no ha hecho uso de esta autorización en toda su plenitud, limitando la subida al tres y medio por ciento, es decir, un uno y medio por ciento más. Teniendo en cuenta que los locales de exhibición habían sido autorizados para elevar los precios en un veinte por ciento, el aumento del impuesto no se puede estimar gravoso, sino todo lo contrario.

Sin embargo, tales criterios pertenecían al fantasmagórico corpus de una tan hipotética como borrosa Ley del Cine, aguardada con impaciencia no exenta de temor durante luengos años, y que no habría de ver la luz... hasta 1983, con el PSOE ya en el poder.

En paralelo a la creciente decadencia económica del medio cinematográfico se da una pujanza, asimismo cada vez mayor, del medio televisivo.

En 1969, el I Informe FOESSA cuantificó que el 62 % de los hogares ya tenían televisión. La audiencia de 1970 fue estimada por TVE en torno a los 15 millones de espectadores diarios. La desaparición legal del impuesto de lujo por tenencia de receptor en 1965 había favorecido un ingente incremento de las ventas de aparatos.¹ A ello cabe añadir el consumo de televisión a través de teleclubs (promovidos a partir de 1964 por el Ministerio de Información y Turismo, según parece, a imitación de una iniciativa del III Reich de 1942) y, sobre todo, de casas de vecinos y bares.² Es precisamente desde 1969 que el consumo de receptores de televisión pudo incidir en el número de salas de exhibición de manera inmediata. Así, de 1965 a 1968 inclusive, el parque de salas se

¹ José Carlos RUEDA LAFFOND: "La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969", en *Anàlisi: Quaderns de Comunicació y Cultura*, 32, pp. 45-71, 2005, p. 55.

² Op. cit., pp. 57 y 59.

mantiene en 7.207, y en 1969 ha ascendido a 7.233: pero, a partir de 1970, irá descendiendo gradualmente hasta las 5.076 de 1975. El dramático descenso continuará después...¹

Con todo ello sobrevendrá una nueva situación en el audiovisual español, caracterizada en esencia, a lo largo del período 1969-1975, por los siguientes rasgos:

- 1) Preocupación del sector cinematográfico por la fuerte competencia que supone TVE y, sobre todo, su programación de abundantes películas.
- 2) Acuerdos-marco con TVE a partir de 1969.
- 3) Refugio de múltiples profesionales (sobre todo del naufragado Nuevo Cine Español y del underground) en TVE.
- 4) Promoción de telefilms de prestigio (y rodados en soporte fotoquímico) para la exportación a festivales internacionales y para revalidar una imagen de calidad de TVE.
- 5) Notoria importancia del Techniscope como formato superpanorámico y espectacular (suerte de versión barata del “bigger than life” norteamericano de los 50), y dirigido fundamentalmente a la competencia con la televisión a través del cine comercial de género de bajo presupuesto.

El citado RUIZ BUTRÓN escribirá una serie de artículos titulada “Televisión y cine”. En uno de ellos escribía sobre la necesidad de que ambos medios audiovisuales llegasen a un entendimiento:

Una de las soluciones que ha encontrado la industria cinematográfica en otros países, para salir de la grave crisis que atraviesa, ha sido la de adaptarse a las exigencias estéticas, creativas y económicas de la televisión. Hollywood lo ha hecho con éxito, igual que las productoras más firmes de Inglaterra, Francia y

¹ HUESO MONTÓN: “La exhibición cinematográfica española: Datos para un análisis”. *Cuadernos cinematográficos*, 7, 1991, pp. 9-21.

Alemania. (...) Cabría la posibilidad de plantearse si TVE puede auxiliar a la producción cinematográfica (...) El nerviosismo empieza a extenderse en todos los medios, tanto del cine como de la televisión. Por un lado, los directores cinematográficos pretenden atraer a su parcela a los realizadores de televisión, con el fin de crear un centro común y abrirse una puerta ante el estancamiento de su propia industria. El Sindicato Nacional del Espectáculo y la propia ASDREC están tomando cartas en el asunto, al mismo tiempo que la propia Agrupación Nacional Sindical de Radio y Televisión y su sindicato defienden los legítimos intereses de los realizadores de TV. (...) La pelota sigue en el aire, pero lo que no admite duda es que el entendimiento del cine y la televisión española tienen que iniciar un diálogo eficaz y constructivo a más altos niveles que los actuales y con miras más amplias que el propio interés de un grupo.”¹

1) Sobre el primer supuesto arriba enumerado, en HERNÁNDEZ se citan las palabras de un atribulado productor a quien se mantiene en el anonimato (y que podría ser el aludido VILLANUEVA):

Televisión Española, que es un ente poderoso, ignora o desprecia olímpicamente a nuestra industria cinematográfica. Se siente muy segura en su sillón oficial y hace y deshace como le viene en gana. Programa unos doscientos cincuenta films de largometraje al año (...) entrando a saco en las horas clave de los espectáculos públicos, sin compasión alguna (...). Un simple cálculo demuestra que TVE ocasiona unos mil quinientos millones de pérdidas anuales para la cinematografía, por la simple falta de un ajuste de las programaciones especiales en función del horario de los espectáculos públicos. Esta brutal pérdida afecta a exhibidores, distribuidores y productores (nosotros tenemos un promedio de

¹ Publicado en *Cine en 7 Días*, 478, 6/6/1970, p. 13.

pérdida de más de un millón por película producida) y alcanza incluso al propio Estado, por los impuestos sobre taquilla, que viene a perder así unos veinte millones de pesetas anuales.¹

Por su parte, En el octavo artículo de su serie para *Cine en 7 Días*², el productor cinematográfico José Pedro VILLANUEVA intentaba hacer una valoración del descenso de espectadores en salas de exhibición: ante la creciente diversificación de la oferta de ocio, los espectadores van menos a las salas y son mucho más selectivos que antes. También culpaba al auge del parque de automóviles y de las discotecas, salas juveniles e ídolos de la canción, así como a la creciente generalización de la jornada laboral continua.

Pero el enemigo público número uno del cine es la televisión. La similitud en la expresión, así como la programación televisiva basada en la proyección de viejas películas, generalmente seleccionadas, que conservan un interés cinematográfico y, en muchas ocasiones, nostálgico, son competencia directa con el local cinematográfico. Mas cuando esa competencia se hace insostenible para el cine es cuando se televisan acontecimientos deportivos, taurinos, etcétera, en directo. (...) La televisión existe, es competencia y hay que ir a una noble lucha contra ella. Esta lucha en España no sería desproporcionada, porque, excepto en esos acontecimientos en directo, que tampoco son tantos al cabo del año, en general la programación de Televisión Española no es para retener al espectador ante el televisor; cuando en cine hay películas de interés, de hecho, así sucede. La no asistencia de espectadores, en muchas ciudades es cuestión de horario, no modificado hace años, mientras el horario laboral cambia, la jornada continua se está imponiendo, variando muchos sistemas de vida.

¹ HERNÁNDEZ (1976), op. cit., p. cit., pp. 137-138.

² 477, 30/5/70, pp. 16-17.

Además, se quejaba de competencia desleal de TVE con el medio cinematográfico:

Ya que hablamos de la pequeña pantalla, quiero hacer constar, una vez más, y ahora desde estas páginas, la competencia ilícita que TVE hace a la producción al convertirse en centro productor de películas para cines. Ni TVE está incluida en el INI, único organismo estatal creado para llegar a aquellas metas donde la iniciativa privada no tenga capacidad, ni siquiera está registrado como productora cinematográfica.

2) Para aliviar la tensión entre TVE y los productores de cine, el Subsecretario de Información y Turismo, Pío Cabanillas, convoca para el 4 de junio de 1969, un almuerzo y reunión con el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, Jorge Jordana de Pozas, y con miembros de las Agrupaciones Sindicales. Resultado de esta reunión fue el nombramiento de sendas comisiones para el estudio de los dos temas más conflictivos. La primera comisión, presidida por el Subdirector General de Cine, Francisco Sanabria, estudiaría las obligaciones de TVE con el Fondo de Protección a la Cinematografía; y la segunda, presidida por el Subdirector de TVE, Luis Ezcurra, estudiaría el tema de la cuota de pantalla en televisión. Asimismo, se formó una comisión mixta TVE.-SNE para resolver el problema laboral de los actores contratados para las zarzuelas dirigidas por Juan de Orduña para TVE, ya que se pretendían explotar en salas cinematográficas, problema que fue trasladado a la Comisión Permanente de la Junta Nacional del SNE. Las zarzuelas pudieron ser distribuidas, a costa de modificar los artículos 16 y 17 del Reglamento de Relaciones Comerciales. En junio de 1970, se aprobará el proyecto de bases para la realización conjunta de películas entre TVE y la industria cinematográfica. Tales bases estipulaban: participación en las coproducciones entre TVE y la industria; condiciones de las ventas internacionales; condiciones del encargo de programas por TVE (en que correspondían, al ente público, el negativo y

derechos correspondientes, salvo pacto contrario); documentales y cortometrajes (en participación o por encargo); TVE sólo realizaría los spots publicitarios de promoción de sus propias actividades. En pocos años, además, TVE se convertiría en el principal cliente de los laboratorios cinematográficos (Fotofilm, Madrid Film y Cinematiraje Riera) y de los estudios de sonorización, así como de las empresas de iluminación, fabricación de soportes de película, alquiler de cámaras, vestuario, decoración y atrezzo, e impulsó con todo ello la modernización tecnológica de nuestro cine, sobre todo en lo referido a sistemas de color y al desarrollo del formato *sub-standard* 16 mm.¹

3) Con el hundimiento del régimen de ayudas oficiales, diversos profesionales originarios del medio cinematográfico quedan sin posible integración alguna en el mismo, por lo que buscarán refugio en TVE o realizarán encargos para dicho ente. Los ejemplos son numerosos; los más conocidos serían: Jesús García de Dueñas (artífice del thriller de 1973 *El asesino no está solo*), Alfonso Ungría (cuyo largometraje *Tirarse al monte* (1971) jamás se estrenó en salas comerciales, y que había sido expulsado del NO-DO por su polémico reportaje sobre los teleclubs); Antonio Mercero (que realiza, por encargo del mismísimo almirante Carrero Blanco, la serie *Crónicas de un pueblo*, apología de los ideales organicistas del Movimiento, o también el aclamado telefilm *La cabina*); Julio Diamante, Mario Camus (que realiza para TVE las series *Si las piedras hablaran* y *Los camioneros*), el entonces guionista José Luis Garci, o los egresados de las escuelas oficiales de cine, Josefina Molina, Pilar Miró, Iván Zulueta (realizador del magnífico programa musical de vanguardia *Último grito*) y Fernando Méndez-Leite Serrano. De hecho, la ASDREC aspiraba a exigir la exclusividad de la realización de filmados para televisión por profesionales sindicados en cinematografía; esta había sido

¹ OTERO (2006), op. cit., pp. 29-30, 32-33 y 34-35.

una de las propuestas aprobadas en Asamblea Extraordinaria del 23 de noviembre de 1969.¹

4) Durante esta etapa, además, TVE encomienda a varios cineastas la realización de telefilms de calidad y prestigio: así, *El asfalto*, de Narciso Ibáñez Serrador; *Juan Soldado*, de Fernando Fernán-Gómez; o *La cabina*, de Mercero, son destinados a festivales internacionales. Un caso ejemplar es el de *Juan Soldado*: ficción destinada inicialmente a la serie *Narraciones*, al ser adaptación de una leyenda y exceder el presupuesto asignado, se planteará un programa único especial para festivales, en principio encargado a Luis García Berlanga. Por las indecisiones del levantino, finalmente dirigirá Fernán-Gómez. Se da la paradoja de que *Juan Soldado*, premiada fuera de España (en el Festival de Televisión de Praga) sin censura alguna, es sometida a cortes en nuestro país. Se emitirá por vez primera el 24 de octubre de 1973, al final de la programación (como previamente había sucedido con *Fedra* e *Historias de la frivolidad*), y con dos rombos de advertencia sobre el rostro televisado de una presentadora que irónicamente la anuncia como “*un cuento infantil*.” Recibió también un premio español, el Fotogramas de Plata, y, en opinión del crítico Carlos Gortari en la revista *Tele Radio*, de no mediar el estreno de *El espíritu de la colmena*, sería la mejor película española desde *El verdugo*². Los miembros del Colectivo Marta HERNÁNDEZ denunciaban tales producciones como nuevas maniobras de maquillaje propagandístico del régimen militar en el escenario internacional: hablando de los festivales televisivos internacionales se dice³:

Televisión Española, ojo avizor, ha comprendido el valor político de dichos festivales y ha suplantado el papel que antes intentaba cumplir el cine ofreciendo

¹ Op. cit., p. 31.

² Javier LÓPEZ IZQUIERDO, en PALACIO, Manuel (ed.) (2006): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto RTVE, p. 51.

³ Op. cit., p. 136.

un nuevo rostro democrático, más europeo y afeitado. El premio “Emmy” – considerado como el “Óscar” televisivo- concedido a *La cabina* (Antonio Mercero, José Luis Garci, José Luis López Vázquez) fue el refrendo mundial a esta política que parece reforzarse de día en día. Aparecieron *Santa Olaja de Acero* (Páramo, Aldecoa), *Juan Soldado* (Fernán Gómez) y la cabina de marras, por citar tan sólo unos pocos títulos. Luego serían las cacareadas series “culturales” *Los libros*, *Los pintores del Prado*...

5) En cuanto al quinto supuesto, es preciso tener en cuenta la importancia del Techniscope como formato espectacular del cine comercial de género en competencia con la pantalla televisiva. Se hablará de ello detalladamente en el capítulo de Aspectos técnicos del cine español (1969-1983).

10. Conclusiones de este capítulo.

Aunque no se ha realizado estudio monográfico alguno sobre este período como tal, ya se ha visto cómo, gracias a obras como las de FONT (1975), HERNÁNDEZ (1976) y PÉREZ MERINERO (1976), o los de TORREIRO (en GUBERN et al., 2009) y CANCIO FERNÁNDEZ (2011), es posible reconstruirlo en sus líneas generales, sin excesiva dificultad. Pero para bucear en profundidad en las turbulentas aguas de una etapa tan convulsa como decisiva, ha sido necesario rebuscar fatigosamente en la prensa del momento... Con la desaparición de la mayoría de publicaciones especializadas – incluidas *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, que venía sobreviviendo con subvenciones estatales-, extrañamente una revista de cotilleos como *Cine en 7 Días* ha de recoger durante un cuatrienio (desde 1970 hasta su cierre en 1973), el testigo de la crónica de la preocupante actualidad cinematográfica española.

Con un cine cuya dependencia respecto del aparato estatal ya era determinante, el abandono, a partir de 1969, de las generosas políticas proteccionistas heredadas de García Escudero, condujo a un colapso en la industria. Como la reunión del Estado con los productores para declarar oficialmente la deuda se celebró en 1970, de inmediato se desencadenó una cierta repercusión de ello en los medios de comunicación. Se ha tendido, pues, a situar el definitivo inicio de la crisis en 1970, cuando en realidad acaeció en 1969 (y por supuesto se había venido incubando desde varios años antes, con especial gravedad en el trienio 1964-1967, año este en que dimitió García Escudero). En una cinematografía donde el peso de las directrices orquestadas desde el Ministerio y la Dirección General resulta decisivo, la envergadura concedida a las declaraciones públicas, oficiales u oficiosas, de sus dignatarios, no es tampoco desdeñable. La entrevista de ABIZANDA con el integrista Subdirector de Cinematografía Enrique Thomas de Carranza¹ fue toda una declaración de intenciones: menor número de películas, pero de mayor inversión; subida del precio de las entradas; y las siguientes afirmaciones del político: “La protección en la doctrina universalmente aceptada se asienta sobre estas cuatro bases: cuota de pantalla, instituciones crediticias ágiles y suficientes, subvenciones en proporción a los rendimientos de taquilla interiores y adecuados mecanismos de exportación.” Si a lo antedicho se agrega la Comisión de Apreciación creada por el mismo preboste para puntuar las películas cara a la subvención, ya tenemos las bases de la política cinematográfica seguida después por el PSOE. La Ley Miró será el basamento sobre el que se elaboren las políticas cinematográficas españolas del régimen construido en el período 1977-1982. Tal basamento parece haberse visto agrietado desde el profundo agravamiento de la crisis económica entre 2008 y la actualidad.

¹ La ya citada “Los problemas del cine en 1970”, *Cine en 7 Días*, 507, 26/12/1970, pp. 7-9.

El colapso de las políticas proteccionistas de 1962-1969 y el recrudecimiento de la censura, junto con la ascendente crisis de la economía cinematográfica, condujeron a dificultades de integración de profesionales ya consolidados, o bien principiantes que, procedentes de la otrora benéfica promoción oficial, hubieron de cobijarse en la comercialidad más implacable y en la precariedad de producción y la explotación rápida. Como opción intermedia, el productor José Luis Dibildos idea la “Tercera Vía”, una forma de aunar comedia comercial –si bien rehuyendo la facilidad de la llamada “comedia a la española” y del “landismo” en auge- con espíritu crítico y ánimo de reflejar los problemas cotidianos de la sociedad española: como títulos emblemáticos, pueden recordarse *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1973), o *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974).

Al mismo tiempo, aumenta considerablemente el paro de los profesionales del sector, sobre todo de los realizadores. Como dato general, es interesante el aportado por DÍEZ PUERTAS¹: de los 1.460 parados de la industria de espectáculos públicos en 1960 (un 1’12% de los trabajadores del sector), se ha ido pasando a 13.707 (un 12%) en 1970. Un incremento que bien puede calificarse de monstruoso...

Al mismo tiempo que se resquebraja la EOC, y que va siendo paulatinamente sustituida (1971-1976) por la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, la integración en el mercado laboral del sector por parte de los egresados tanto de la moribunda Escuela de Cine como de la susodicha Facultad, es cada vez menor, por no decir ínfima. Como dato significativo, debe apuntarse que el primer largometraje realizado por un egresado de la Facultad no será producido hasta... 1979: se trata de *FEN*, de Antonio Hernández. Aparte de la mayor fortuna de algunos (escasos) licenciados como Fernando Trueba, también resulta crudamente sintomático el

¹ 2000, p. 70.

caso de *Delirium* (1980), realizada por cuatro titulados de Imagen (Antonio Navarro, Luis Albors, Raúl García y Javier Reyes), y que nunca se distribuyó en salas ni hizo depósito legal, por lo que incluso Filmoteca Española carece de copias del film.¹

Por supuesto, ya asoma en el “Período Oscuro” el siniestro problema, nunca resuelto hasta la fecha, de los directores de una sola película, objeto incluso de una monografía por parte de Miguel Ángel RIVAS (2001).² Tal será el caso de Jesús García de Dueñas, director (y, hoy también, docente e historiador de prestigio) que, tras la realización de su único largometraje, *El asesino no está solo* (1973), habrá de refugiarse en TVE. Y es igualmente este asunto, el de Televisión Española como refugio de profesionales, algo que va a prolongarse a lo largo de la década de los ochenta.

Como puede apreciarse, la mayoría los diversos problemas del “Período Oscuro” continúan tristemente vigentes en la actualidad. Su deprimente enumeración rabelesiana nos arroja un espejo de la situación actual de la cinematografía española: paro creciente; crisis permanente de la enseñanza cinematográfica oficial; fuerte dependencia del medio televisivo y de la coproducción internacional; revistas especializadas que se ven forzadas a bascular invariablemente entre el *cotilleo* y lo minoritario-elitista; supervivencia de los jóvenes cineastas a través de un cine marginal y underground (hoy llamado *cine low-cost*); bloqueo del recambio generacional, por la deficiente o ínfima integración profesional de los egresados de las escuelas de cine y televisión y de la enseñanza audiovisual universitaria; permanente decadencia de las salas de exhibición, sin una alternativa sólida para la distribución (al menos por el momento); pésimas condiciones laborales y sindicales de la mayoría de profesionales; etcétera. A la vista de

¹ No obstante, sí se distribuyó en vídeo en los años 80 de manera pirata y sin abonar sus correspondientes derechos a los autores. Al respecto de las desventuras de esta película, existe un único artículo: el de Juan Pedro RODRÍGUEZ LAZO para *Exhumed Movies*, 6, Enero de 2014 (pp. 31-37), seguido de entrevistas a Reyes y Navarro, realizadas respectivamente por RODRÍGUEZ LAZO (pp. 38-43) y por Alfonso y Miguel ROMERO (pp. 44-51).

² RIVAS, Miguel Ángel (2001): *Debut y despedida. Directores españoles de una sola película*. Barcelona: Ariel.

este desolador cuadro clínico del cine español, pudiera parecer que las políticas emprendidas a partir de 1983 no hubieran logrado paliar sus muchos males. Y así es, en efecto: entrelazada, entonces como ahora, con la crisis de la industria internacional, la menguante industria cinematográfica española vive un nuevo período de agónicos padecimientos, sin el bálsamo de una legislación adecuada. Y otra vez anunciando una Ley del Cine que nunca se promulga, mientras se cubre expediente con órdenes ministeriales y subidas –por cierto, especialmente drásticas- de precios e impuestos. Amén de todo ello, un problema sobreañadido y determinante es el ya viejo y consabido de la aplastante hegemonía del cine estadounidense en nuestras pantallas, entorpecedor del desarrollo de una industria cinematográfica autóctona verdaderamente sólida, y tan cristalino y manifiesto en su omnipresencia, que no necesita de mayores matizaciones. Ya lo afirma Casimiro TORREIRO:

Una descripción somera de la situación del aparato industrial deberá recordar que en el terreno de la distribución, que junto a la exhibición siguen siendo los verdaderos puntales del negocio, existe una situación de práctico control por parte de las multinacionales norteamericanas, bien por vía directa, bien mediante contratos en exclusiva con empresas españolas.¹

No sólo es que en el “Período Oscuro” echen sus raíces los graves problemas del cine autóctono, con lo que resulta amargamente sorprendente que los historiadores hayan mostrado un escasísimo interés por tan desdichada etapa... Es que además, aparte de los cambios obrados con la abolición de la censura, la muerte del llamado “cine de subgéneros” y la implantación de las políticas cinematográficas autonómicas, *el grueso de los problemas del maltrecho cine español siguen absolutamente vigentes a día de hoy.*

¹ En GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 346.

4.- LA TRANSICIÓN CINEMATOGRAFICA (1976-1983).

4.1.- Una periodización problemática.

La llamada Transición, tanto en aspectos de historia general como específicamente cinematográfica, no requiere de muchas mayores indagaciones para su definición: tal ha sido la avalancha de estudios al respecto. Lo que no ha quedado firmemente establecido son los límites de su periodización: hay quien remonta los inicios del cambio histórico-político a 1973, con el asesinato del Presidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco; y por su parte, quien los acota en 1975, con la muerte de Franco, o prefiere trasladar los albores de la Transición propiamente dicha a 1977, año de la implantación de un régimen liberal y europeo-occidental, más o menos el que ha llegado hasta nuestros días, con las denominaciones de “instauración monárquica”, “Monarquía parlamentaria”, o “Monarquía democrática.”¹ Sea como fuere, la inestable y dubitativa política cinematográfica española desde 1969 e incluso durante el período de UCD en el poder, conocerá un cambio decisivo en 1983, año en que, con la llamada Ley Miró, se definirán los contornos dominantes en la política cinematográfica oficial del régimen español actual, siquiera hasta el desmoronamiento de la economía española que ha sobrevenido inexorable desde, al menos, 2008 hasta hoy. Aunque 1976 puede considerarse una antesala de la Transición propiamente dicha –que acaso no comience hasta 1977- sí es algo meridianamente claro que la política, o no-política, cinematográfica, surgida de la crisis y la confusión de 1969, no conocerá un cambio sustancial y determinante hasta esa ley promulgada en diciembre de 1983. Por lo tanto, resulta absolutamente erróneo confundir la periodización política de la llamada

¹ Algunos ejemplos: CARR (1983) acota la Transición política española hasta 1980, ya celebradas las primeras elecciones municipales y comenzada la implantación del Estado de las autonomías. PRESTON (1986) sitúa, como muchos otros, el final de este proceso histórico en 1982, pero curiosamente remonta los orígenes de tal proceso a 1969, como inicio de la recta final del régimen franquista. RUIZ (2002) sigue una corriente más extendida al establecer los orígenes de este período de transformación en 1975.

Transición (1977-1982) con la periodización de las consecuencias de esas transformaciones históricas en el cine español mismo. Y es que, hasta finales de 1983, permanece absolutamente vigente la legislación cinematográfica de UCD con todas sus consecuencias, incluyendo la clasificación “S”. Es posible que 1976 sea un año aparte, un año de “franquismo sin Franco”, pero también es cierto que la mayor suavización de las pesadas trabas censoriales, lo distinguen del “Período Oscuro” precedente, constituyendo así, una suerte de “Transición a la Transición”, en el ámbito cinematográfico. Sea como fuere, y principalmente por las razones legislativas que ya se han apuntado, la diferenciación entre el año 1982 y el 1983 en una periodización de estas características es errónea, estéril y contraproducente.

Tras la desaparición del dictador militar, se inicia una breve etapa conocida como posfranquismo, que se extiende a lo largo de todo el año 1976, y hasta las elecciones generales de mayo de 1977.

Desde 1975, se viene produciendo una cierta flexibilización de la censura, que supone una clausura de la etapa 1969-1975, más bien caracterizada por una feroz represión. Las cosas empiezan a cambiar muy lenta y púdicamente a partir del mismo año 75: En febrero de ese año, el Ministro de Información y Turismo León Herrera promulga un nuevo código de censura más flexible: es la Orden del 19 de febrero de 1975 (BOE, 1/3), por la que se establecen normas de calificación cinematográfica. En ella se permiten mostrar “lacas individuales y sociales”, el delito, “siempre que no se justifique como tesis lícita ni que el excesivo detalle de la misma pueda constituir una divulgación inductiva de medios y procedimientos delictivos”, y el desnudo, “siempre que esté exigido por la unidad total del film”.¹ A esta sensación de cierre de una época contribuye también el hundimiento de la ASDREC en 1975 como consecuencia de unas

¹ <http://www.boe.es/boe/dias/1975/03/01/pdfs/A04313-04314.pdf>

votaciones fraudulentas –hecho ya comentado en el capítulo de El “Período Oscuro”- y el definitivo cierre de la EOC en 1976, con una única práctica final, *Eldu-Gabe’ko* (*Fruta verde*), de José María Latiegui.

Ese año de 1976, la política española conoce el tímido despertar de un encogido aperturismo de la mano del Gobierno Arias Navarro. En febrero, se da un paso importante en este sentido aboliendo la censura previa de guiones.¹ La dimisión de Arias Navarro en julio y su sustitución por el reformista Adolfo Suárez suponen otro paso adelante. En septiembre, se estrena la primera película hablada en catalán desde la Guerra Civil: se trata de *La ciutat cremada*, de Antoni Ribas. En noviembre, se aprueba la Ley para la Reforma Política.

Tras la bisagra histórica que supone ese efímero, pero intenso, período posfranquista de 1976-1977, se define la política cinematográfica de UCD, aunque todavía sin una Ley del Cine que le sirva de pilar maestro². Según TORREIRO³, el partido de Suárez deberá enfrentarse a una coyuntura nacional e internacional caracterizada por una mayor ofensiva del cine norteamericano para apoderarse del mercado español, el cambio en los hábitos de los espectadores y la comercialización del producto-film (que, según es fácil deducir, puede y debe asociarse con la internacionalización del vídeo), y el hundimiento del parque de salas de exhibición. A ello cabe agregar una amplia variedad de graves problemas, heredados de la crisis cinematográfica de finales de los 60 y del “Período Oscuro”, que no se han resuelto –ni, por cierto, se resolverán, excepto el de la censura- a lo largo de la nueva etapa.

¹ Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de la presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas:

<http://boe.es/boe/dias/1976/02/24/pdfs/A03799-03800.pdf>

² Por lo que, irónicamente, la afirmación de MONTERDE de una “no-política cinematográfica” hasta 1983, sigue resultando válida.

³ En GUBERN, Román, et al. (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, p. 366.

La gravedad de los problemas heredados y de otros que vienen cerniéndose sobre el cine español en ese momento, motivará el que se sucedan cinco directores generales de Cinematografía en tan sólo cinco años de gestión de UCD (1977-1982): Félix Benítez de Lugo (mayo-octubre de 1977), José García-Moreno y Navarro (noviembre de 1977-abril de 1979), Luis Escobar de la Serna (abril de 1979-enero de 1980), Carlos Gortari (enero-octubre de 1980), y Matías Vallés (octubre de 1980-diciembre de 1982).¹

Por el Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977, publicado en el BOE del primero de mes siguiente,² se suprimieron la censura y los permisos de rodaje. Asimismo, se restableció la subvención automática para todo film español -equivalente al 15% de su recaudación-, así como una cuota de distribución. Además, se destinaba un 5% del fondo de protección a la subvención de cortometrajes, considerados la única forma válida de aprendizaje práctico, ante la desaparición de la EOC.

Por Real Decreto de 24 de mayo de 1978³ se suprimió la obligatoriedad de proyectar el NO-DO. Sin embargo, el fin de la censura formal no significa que el Estado no emplease el sistema de calificación y subvenciones como forma de control de la expresión cinematográfica: tal es el caso de *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), *Con mucho cariño* (Gerardo Hernández, 1977), los documentales *El Proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) y *Después de...* (Cecilia y Juan José Bartolomé, 1981), y sobre todo, el sangrante caso de represión militar sufrido por *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).⁴

¹ Op. cit., p. 367, y BOE:

<https://www.boe.es/boe/dias/1977/11/03/pdfs/A24089-24089.pdf>

<https://www.boe.es/boe/dias/1979/04/30/pdfs/A09842-09842.pdf>

² https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665

³ https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-13539

⁴ TORREIRO, en GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 368.

El sórdido entramado administrativo y judicial que rodeó, y casi asfixió, a esta última película, se comentará más adelante, en la Antología. En todo caso, evidenciaba la pervivencia de una abierta represión política en tiempo de UCD.

También por el Real Decreto de 1977, se aprueba una cuota de pantalla de dos días de cine extranjero por cada uno de cine español. Los distribuidores recurren al Tribunal Supremo, y en julio de 1979, este órgano declara inconstitucional la medida. Pero en enero de 1980,¹ el Gobierno aprueba una cuota de tres por uno y restablece las licencias de doblaje: un film español podía llegar a obtener hasta cinco, dependiendo de su rendimiento en taquilla.

No obstante, el control de taquilla establecido por García Escudero sigue siendo burlado por numerosos profesionales del sector, y se siguen inflando artificialmente los costes de producción de cara a la subvención estatal, lo que ocasionará una deuda del Fondo de Protección con los productores, deuda cifrada en 1.500 millones de pesetas en 1978². Como puede verse, los problemas heredados de la quiebra de las políticas de García Escudero y del “Período Oscuro”, siguen agravándose de día en día.

En 1978, además, se desencadena una nueva crisis –o se agudiza la ya existente– con la masiva importación de films extranjeros autorizados tras el fin, o más bien la considerable reducción, de la censura.³

A ello cabe añadir el creciente problema de la supremacía del cine norteamericano en los tres sectores cinematográficos. Según HOPEWELL,⁴ la oleada de estrenos de films norteamericanos a partir de 1978 provoca un descenso del porcentaje de taquilla del cine español, del 29’8 % en 1977, al 20’1% en 1980. A continuación expone el autor el ránking de distribuidoras cinematográficas en nuestro país durante aquellos años:

¹ Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1980-723

² TORREIRO, en GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 371.

³ Ibid., p. 374.

⁴ HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero, p. 396.

primer puesto: UIP, que trataba con Paramount, Universal y MGM; segundo puesto: Filmayer, por entonces fachada de la Columbia; tercer puesto: Incine, de Alfredo Matas, representante de la 20th Century Fox. El quinto y sexto puesto eran ocupados respectivamente por Warner Española, e Ízaro Films, dirigida esta por Cannon. Las únicas distribuidoras españolas que tenían cabida en el ránking eran Lauren Films que solía debatirse entre el segundo y cuarto puesto, pero que representaba en España a Orion Pictures; Araba, de Iñaki Núñez, distribuidora independiente que se hallaba en el octavo puesto y que no obstante hizo abundantes tratos con gigantes europeos como Goldcrest o Gaumont; y Trifilms, en el décimo puesto, y que solía tratar con la Mini-Major norteamericana Vestrom...¹

4.2.- La clasificación “S”.

Otro aspecto que contribuye a tal desbarajuste es el auge de los films de explotación de rápida y barata factura, realizados al amparo del filón comercial del cine erótico (y, en menor medida, de violencia extrema o temas políticos especialmente polémicos y escabrosos) que surgirá gracias también a la legislación de UCD.

En efecto, el mismo Real Decreto 3071 de 11 de noviembre de 1977 ha creado un anagrama especial para determinados films, que habrá de ser asignado a cada película por una Subcomisión de Clasificación, subalterna a la Comisión de Visado de Películas presidida por el Director General de Cinematografía. Como se afirma en los párrafos tres y cuatro del artículo seis de este texto legislativo:

Cuando por su temática o contenido pudieran herir la sensibilidad del espectador medio, la Administración podrá acordar que la película sea calificada con un anagrama especial y con las advertencias oportunas para el público.

¹ Op. cit., pp. 396-397.

Cuatro. Las películas cuyo tema principal y exclusivo sea el sexo o la violencia, sólo podrán ser exhibidas en las salas especiales. En cualquier caso, estarán destinadas exclusivamente a los mayores de dieciocho años.¹

Los párrafos uno y dos del artículo siete definían las duras condiciones legales impuestas a tales salas especiales:

Artículo Siete.- Salas especiales: Uno. Las películas destinadas exclusivamente a salas especiales no podrán recibir ayuda, protección o subvención del Estado, y estarán sometidas a las normas fiscales especiales que se establezcan.

Dos. La publicidad de las películas destinadas a salas especiales sólo podrá utilizar los datos de la ficha técnica y artística de cada película, con exclusión de toda representación icónica, y deberá hacer constar la advertencia de su proyección exclusiva en dichas salas. Dicha publicidad sólo podrá ser exhibida en el interior de los locales donde se proyecta la película y en las carteleras informativas o publicitarias de los periódicos y demás medios de comunicación social.²

Para la autorización de salas especiales, se exigían tres condiciones previas (párrafo tres del artículo siete):

- a) Que su aforo no sea superior a doscientas butacas.
- b) Que su funcionamiento sea superior a un año natural, sin interrupciones.
- c) Que en la localidad donde hayan de instalarse se mantenga la proporción de diez salas cinematográficas abiertas ininterrumpidamente todo el año por cada sala especial.³

¹ https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665

² Ibid.

³ Ibid.

Este Real Decreto se desarrollará por Orden Ministerial de 7 de abril de 1978, publicada en el BOE doce días después.¹ El nuevo anagrama especial se define en ella con mayor precisión:

Art. 15. Cuando las películas “clasificadas para mayores de dieciocho años” puedan herir la sensibilidad del espectador medio, la Subcomisión de Clasificación podrá proponer que la película sea clasificada con la letra “S” y que a continuación de la clasificación de la película por edad se inserte, entre paréntesis, la advertencia: “Esta película, por su contenido, puede herir la sensibilidad del espectador.”

En toda la publicidad, carteleras informativas y en los rótulos de la entrada de la sala de exhibición que programe una de estas películas, deberá insertarse la letra “S” y la advertencia arriba citada.

Las salas de exhibición que programen una película de este tipo habrán de colocar en lugar bien visible, junto a las taquillas en que vendan entradas para esa película, una placa distintivo, cuadrada, de 40 centímetros de lado, en la que sobre fondo rojo figurará, en blanco la letra “S”, que tendrá una altura mínima de 20 centímetros.

Esta forma de clasificación administrativa, y la nueva tipología de salas especiales (que anticipa la de las salas X posteriormente desarrollada por la Ley Miró), pueden y deben considerarse una suerte de censura moderada establecida por el nuevo Gobierno liberal en una etapa histórico-política de democratización de las estructuras heredadas del régimen militar.

La primera película clasificada “S” fue *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), verdadero éxito internacional del cine erótico, que en España fue estrenada el 1 de febrero de 1978,

¹ https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-10080

según la Base de Datos del ICAA.¹ En España, este film obtuvo la monstruosa recaudación de 2.414.196,67 euros: es decir, 401.688.527 pesetas de la época.² Y, según se dice, la primera película de nacionalidad española clasificada “S” fue *Una loca extravagancia sexy*, del chileno exiliado Enrique Guevara (con el seudónimo de Paul Benson), y producida ex profeso en 1977, aprovechando raudamente los avances de la nueva legislación. Fue estrenada el mismo día que la anterior, esto es, muy poco después de la entrada en vigor del citado Real Decreto 3071 de 11 de noviembre. Este director, antiguo ayudante de dirección de Helvio Soto, Raúl Ruiz y Constantin Costa-Gavras³ se limitó en el presente caso a refundir, en una suerte de collage, varios cortometrajes eróticos rodados en la sala “La Oca” de Lloret de Mar, y destinados al mercado –es de suponer que a la sazón todavía clandestino- del Super-8 erótico.⁴

La gran dificultad para establecer con exactitud cuál fue la primera película española clasificada “S”, la visible panoplia de seudónimos, o los rígidos condicionamientos legislativos y administrativos, ya están definiendo de por sí un cine extremadamente marginal y oportunista, de rauda explotación comercial, y en su mayor parte surgido únicamente al socaire de la nueva permisividad estatal, y de la lógica curiosidad erótico-sexual de los españoles, al fin y al cabo emergidos de la larga noche de represión libidinal del franquismo. La marginalidad y baja calidad del grueso de este cine, han

¹ http://www.mcu.es/bdddpelículas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000013430&brscgi_BCSID=bbfdb0d6&language=es&prev

² Base de Datos Del ICAA: Ibíd.

³ FREIXAS y BASSA, 2006, p. 214.

⁴ PÉREZ NIÑO, 2011, p. 56. Sin embargo, parece ser que la afirmación habitual respecto a la película de Guevara no es cierta. Según el mismo conocido coleccionista PÉREZ NIÑO (Op. cit., p. 56), el cineasta Ricard Reguant –realizador de numerosos *blandipornos* de la época bajo el seudónimo Richard Vogue- afirma que en realidad la primera película clasificada “S” fue *Trampa para una call girl/Porno-Girls*, una producción de la FOR Films, dirigida por el andorrano Jordi Gigó bajo el seudónimo George Lewis. Sin embargo, esta invisible cinta (como tampoco su secuela, del mismo año: *Porno-Girls 2*) jamás conocería estreno en salas de exhibición, aunque sí en el mercado videográfico... Según conjetura del propio PÉREZ NIÑO (Ibíd.), es posible que quedase sin estrenar por contener imágenes abiertamente pornográficas o de *porno duro*, no permitidas aún por la legislación vigente. Conjetura que es aparentemente corroborada por un aficionado pornófilo en Internet, quien sostiene que la vio clandestinamente... Véase:

<http://www.estrellasdelporno.com/historia-del-porno-espanol-los-origenes#more-30338>

dejado su rememoración y compilación historiográfica a nutridas huestes de aficionados, mitómanos, erotómanos y coleccionistas varios, por lo que resulta extremadamente difícil encontrar textos propiamente científicos en torno a este asunto.

En todo caso, la clasificación “S” fue, por su peso comercial y volumen cuantitativo, absolutamente determinante en el cine español del período. El mismo PÉREZ NIÑO¹ aporta los siguientes datos: desde las dos primeras películas “S” estrenadas en salas, *Emmanuelle* (1974) y *Una loca extravagancia sexy* (1977), hasta la última, sintomáticamente titulada *No me toques el pito que me irrita* (1983), y supuestamente dirigida por Ricard Reguant/Richard Vogue,² unos 425 films obtuvieron el anagrama especial, 285 de los cuales eran extranjeros, y el resto, 140, españoles.³

De 104 thrillers realizados en el sexenio en que se halló en vigor tal anagrama (1978-1983), sólo 15 entrarían dentro de la categoría de thriller clasificado “S”, que se caracterizará oportunamente en el capítulo de El thriller español de la Transición cinematográfica (1976-1983): aspectos históricos.

Con respecto a la clasificación “S” como forma moderada de censura, cabe reseñar aquí las afirmaciones del crítico de cine porno Casto ESCÓPICO⁴ –seudónimo de Lucas Soler Cabo-, de que el retraso de la legalización del cine pornográfico en nuestro país conllevó el retorno de la práctica de la doble versión, oficialmente muerta en 1973 a consecuencia del escándalo de *Las melancólicas* de Rafael Moreno Alba... No obstante, se realizaron, entre 1981 y 1982, al menos siete películas *softcore* españolas –varias de ellas en coproducción internacional-, que conocieron una versión *hardcore* para el mercado extranjero.

¹ 2011, p. 56.

² FREIXAS y BASSA (2006, p. 215) sostienen que su verdadero artífice fue el mismo Enrique Guevara.

³ Recuérdese que PÉREZ NIÑO colaboró en el libro de Joe KRANKOL –seudónimo de Luis Miguel Carmona- *E”S”paña erótica*, única recapitulación exhaustiva de toda la filmografía del cine clasificado “S”, por lo que sus afirmaciones poseen especial validez. Más adelante afirma que en el lapso 1980-1982, las películas “S” llegaron a constituir el 25% de la producción autóctona...

⁴ 1996, p. 156.

La clasificación “S” conoció tres vertientes: la principal de todas fue la de las películas eróticas *softcore*; pero también existieron otras dos, de mucha menor importancia cuantitativa: violencia y política. En la categoría de films clasificados “S” por su contenido violento, entraron sobre todo cintas extremadamente polémicas y escabrosas que solían ser de nacionalidad extranjera: desde obras de autor de renombre internacional, como *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), testamento fílmico del gran cineasta italiano, hasta una muchedumbre de películas de explotación de bajo presupuesto, como *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *La última casa a la izquierda* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1978), o *La violencia del sexo* (*I spit on your Grave/Day of the Woman*, Meir Zarchi, 1978), hasta *El exterminador* (*The Exterminator*, James Glickenhaus, 1980), o *El asesino del taladro* (*The Driller Killer*, 1980), debut del luego celeberrimo *auteur* Abel Ferrara. También se dio aquí el raro caso de algún film español, como la extraña mezcla de film quinqué y terrorífico que era *Más allá del terror* (1980), de Tomás Aznar, verdadera soflama de ultraderecha en que unos delincuentes viciosos, depravados y asesinos, recibían un merecido castigo a manos de fuerzas infernales... Por último, los films cuyo contenido político “pudiera herir la sensibilidad del espectador medio” abarcaban desde la controvertida película italiana de Giuseppe Ferrara *Terrorismo oficial* (*Faccia di Spia*, 1975) –sobre el terrorismo de Estado italiano contra los grupos armados de extrema izquierda de los “Años del Plomo”–, o el duro film carcelario mexicano de Felipe Cazals *Celda de castigo* (*El apando*, 1975) –adaptación de una famosa novela-denuncia autobiográfica del escritor comunista azteca José Revueltas–, hasta las virulentas obras de Eloy de la Iglesia *El diputado* (1979) –sobre el chantaje de la extrema derecha a un diputado marxista homosexual, al parecer trasunto del socialista Raúl Morodo–, y *La mujer del*

ministro (1981), compendio panfletario que arremete contra las corruptelas y graves problemas de la España del momento y contra el Gobierno de UCD, profetizando además el 23-F (véase la Antología). La razón de una clasificación restrictiva para el cine de contenido político se debió a razones estrictamente coyunturales, y en estos casos concretos, merece un breve pero jugoso comentario. *Terrorismo oficial* fue comprensiblemente restringida por aludir a unos problemas que tenían su crudo correlato en la España del momento: la violencia de ETA, los GRAPO y Terra Lliure, y la respuesta a través del Estado y de tramas dudosas como el Batallón Vasco Español (BVE), la Alianza Anticomunista Apostólica (Triple A), o Antiterrorismo ETA (ATE), que se sospecha fuertemente estuvieran vinculadas con el Ministerio de la Gobernación. *Celda de castigo* hablaba de la degradación y violencias de la vida carcelaria, y precisamente vino a estrenarse en nuestro país en momentos en que la combatividad de los presos comunes a través de la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL), principalmente en torno al derecho a unos establecimientos penitenciarios dignos, desató controversias en toda España.¹

Tal curiosa confusión clasificatoria de sexo y política proviene de la propia legislación franquista. Debe recordarse que la prohibición de toda pornografía en España procede originariamente de la Guerra Civil. En fecha tan temprana como 1936, ya los generales de la rebelión militar tomaron varias disposiciones en contra de estas *manifestaciones de impudicia*, hasta el decisivo decreto de 23 de diciembre de ese mismo año, en que se declararon ilícitos “la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y de toda clase de impresos y grabados pornográficos de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente”. En 16 de septiembre de 1937, una orden de la Junta Técnica del Estado mandó que en cada distrito universitario se constituyese

¹ A todo ello hay que agregar, por supuesto, el obvio y ya conocido componente político-ideológico de los films de Eloy de la Iglesia.

una comisión depuradora de los centros de lectura, compuesta por un catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras; un representante de la autoridad eclesiástica; un vocal propuesto por el Cuerpo de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos; un vocal designado por la autoridad militar; otro por la FET-JONS; y un padre de familia propuesto por la Asociación Católica de Padres de Familia. Una vez realizada la depuración bibliográfica, el material era clasificado en: 1) obras pornográficas de carácter vulgar, sin ningún mérito literario; 2) publicaciones destinadas a propaganda revolucionaria o a la difusión de ideas subversivas, sin contenido ideológico de valor esencial; y 3) libros y folletos con mérito literario o científico que por su contenido ideológico “podrían resultar nocivos para lectores ingenuos o no preparados.” Los dos primeros grupos eran destruidos; el último se guardaba en las bibliotecas “en lugar no visible ni de fácil acceso al público”, y únicamente podía ser consultado por aquellas personas que obtuviesen un permiso especial que facilitaba la Comisión de Cultura.¹ Como puede apreciarse, la legislación de los rebeldes en la contienda entremezclaba deliberadamente toda manifestación propiamente pornográfica con aquellas que política e ideológicamente divergieran de la derecha católica y tradicional española, así como del fascismo falangista.

La política de UCD con respecto a lo pornográfico fue extremadamente cauta y gradual, habida cuenta que un sector del franquismo sociológico, el de la extrema derecha inmovilista del *búnker*, consideraba la pornografía una lacra inadmisible a combatir con violencia. Recuérdese que una de las principales consignas del *búnker* era “La guerra no ha terminado.” También en lo concerniente a la pornografía, su línea política fue de absoluto continuismo con la del bando alzado durante la contienda. Como testimonio ideológico de ello, queda el curioso libro del escritor y militante de la FE-JONS

¹ RUBIO CABEZA, Manuel (1987): *Diccionario de la Guerra Civil española*, Vol. 2. Barcelona: Planeta, pp. 627-628.

Domingo MANFREDI (1977): *Pornografía y drogas. Dos invasiones más sobre España*. El título ya lo dice todo. La pornografía, así como el aluvión de narcóticos ilegales, son invasiones extranjerizantes y antiespañolas, destinadas a la degradación y destrucción de una nación que fuera campeona del cristianismo y el anticomunismo. Y cabe apuntar, además, que el libro se publicó cuando aún no había entrado en vigor la clasificación “S” que permitió la entrada masiva de *softcore* en nuestro país: es decir, todavía en época del mero “destape”...

Pero el acoso de sectores extremistas furibundos no fue el único referente para las cautelas de UCD en este campo. La nueva clasificación y el régimen de “salas especiales” provienen igualmente del modelo francés, cuyo marco doctrinal nació, a su vez, de las controversias entre erotismo y pornografía, polémica entonces muy en boga, y que alcanzó incluso al parlamento de la República vecina. Como ejemplo de estas acaloradas disputas, léase el debate de la Asamblea Nacional francesa de 23 de octubre de 1975. Allí, el socialista Charles Josselin denunció “la multiplicación de los espectáculos pornográficos o exaltatorios de la violencia”.¹ Y equiparó la pornografía con otros vicios como el tabaco y el alcohol.² El comunista Jack Ralite acusó al Gobierno de Jacques Chirac de “proxenetismo estatal” por recaudar impuestos especiales sobre la pornografía, y asimismo imprecó a los gobernantes, diciéndoles: “Especuláis con la pornografía como con la inseguridad y la violencia.” Un diputado de derecha, el gaullista Hector Rolland, respondió a esto gritando: “¡Todos los izquierdistas son unos nudistas!”³. Más tarde, el diputado de centroizquierda Eugène-Claudius Pétit exigirá el recrudecimiento de la censura y la prohibición del escandaloso film *Exhibition* (Jean-François Davy, 1975), acerca de los amores de un hombre con una

¹ VVAA, 1976, p. 158.

² Op. cit., p. 160.

³ Ibid., pp. 161-162.

cerda.¹ En un ambiente político tan caldeado con respecto al tema de *lo pornográfico*, no es de extrañar la legislación gala sobre cine porno, a medio camino entre la permisividad y la censura casi prohibitiva, con la creación del gueto de las salas X y la represalia fiscal contra la producción cinematográfica considerada de carácter pornográfico. Tales medidas habrían de servir de modelo legislativo en este asunto a los Gobiernos de Leopoldo Calvo-Sotelo y Felipe González, en 1982 y 1983, respectivamente. Se hablará de ello más adelante.

4.3.- El Primer Congreso Democrático del Cine Español.

El lunes 7 de agosto de 1978, en el madrileño Cinestudio Griffith, tuvo lugar la presentación al público y la prensa del I Congreso Democrático del Cine Español. Durante el acto se procedió a la lectura de un manifiesto-convocatoria firmado por tres partidos -PSOE, PCE-PSUC y Alianza Popular (AP)-, tres centrales sindicales -UGT, CCOO y CNT- y asociaciones de productores, distribuidores, empresarios de exhibición, empresas técnicas y auxiliares, empresas de doblaje y sonorización, estudios de rodaje, laboratorios, titulados de cinematografía, cineclubs, etcétera. En el citado documento, y respondiendo al llamamiento realizado por el PSOE el 23 de junio pasado, con carácter de urgencia, los firmantes notifican la creación y puesta en marcha de este primer congreso. Ante el paro casi total de la profesión y el colapso económico e industrial en que se encuentra el cine español, los organizadores de este primer congreso crearon una comisión permanente cuya misión consistía en convocar a todos los individuos, fuerzas sociales, asociaciones profesionales, centrales y partidos, tanto parlamentarios como

¹ Ibid., p. 171.

extraparlamentarios, a llevar a cabo un estudio confrontado de la problemática del cine español.¹

El objetivo de este congreso era el estudio del cine en España en su conjunto cultural, social, industrial y comercial, así como en sus fines, y, a partir de los resultados obtenidos, elaborar las nuevas bases democráticas en que habrían de desenvolverse en lo sucesivo las estructuras de nuestra cinematografía. Y, por supuesto, los cimientos de una futura ley del cine.

El viernes 14 de diciembre de 1978, se inauguró, en el local de la Asociación Internacional de la Seguridad Social (AISS) de la madrileña Avenida de América, ese Primer Congreso, donde participaron integrantes de todos los partidos políticos mayoritarios de ámbito nacional, a excepción de UCD y Fuerza Nueva. Se pidió que el Gobierno se abstuviera de legislar sobre el cine, sin conocer previamente las conclusiones de tales encuentros. A pesar de ello, UCD elaboró un anteproyecto de ley del cine. La presidencia del Congreso era colegiada y fue ejercida por miembros de los principales partidos de oposición de ámbito nacional: PSOE, PCE-PSUC y AP.² UCD estuvo ausente en principio, pero luego se incorporó como observadora. La única organización sindical que no participó en el evento fue la Asociación Independiente de Productores Cinematográficos Españoles (AIPCE).³

El I Congreso Democrático del Cine Español clausuró sus sesiones el domingo 17 de diciembre con la lectura de las conclusiones de las seis áreas de trabajo, resumen de las 169 ponencias presentadas y los debates de cuatro días en los que se realizó una revisión total y un nuevo planteamiento del cine español. Los partidos políticos convocantes, PSOE, PCE-PSUC y AP, se comprometieron a defender en el Parlamento las

¹ TRUEBA: "Presentación del I Congreso Democrático del Cine Español", en *El País*, 9/8/78: http://elpais.com/diario/1978/08/09/cultura/271461605_850215.html

² *El País*: 12/12/78: http://elpais.com/diario/1978/12/12/cultura/282265208_850215.html

³ MONTERDE, 1993, p. 88.

proposiciones de textos comunes cuando se elaborase la ley de Cinematografía. Por último, se pidió la desaparición del No-Do; la supresión de la cuota de pantalla de TVE de programación de una película española por cada cuatro extranjeras; la supresión de la emisión televisiva de largometrajes los sábados, domingos y festivos; el mantenimiento de la cuota de pantalla vigente, a revisar cada dos años; la implantación de un control de taquilla mecanizado; y la derogación de la ley de policía de espectáculos.¹ Las conclusiones de tan ingente cantidad de ponencias abarcaban todo la amplia esfera de problemas que agobiaban a nuestro cine: condiciones laborales del sector, control de las coproducciones, vigilancia de la reinversión de los beneficios logrados, potenciación de los laboratorios y empresas auxiliares nacionales, así como de la pequeña empresa y de las infraestructuras en las nacionalidades, fomento del cineclubismo y de las filmotecas, enseñanza cinematográfica a todos los niveles educativos, protección del cortometraje, derechos de los actores sobre su voz y su imagen, creación de una nueva escuela oficial de cine, etcétera, etcétera, e incluso la creación de un ente autónomo (el “Centro Autónomo Español del Cine”) encargado de la gestión de las políticas cinematográficas públicas. En su cantidad, profundidad e importancia, este contingente de propuestas jamás fue completamente asumido por ninguna fuerza política.² Es bien sabido que, entre los principales organizadores del Congreso, se encontraban dos profesionales que habrían de ser posteriormente Directores Generales de Cinematografía con gobiernos del PSOE: la directora Pilar Miró, y el guionista y productor Juan Miguel Lamet. Como muy bien apunta el mismo MONTERDE,³ este conglomerado de propuestas quedó como la piedra angular de una ruptura cinematográfica nunca realizada.

¹ *El País*, 19/12/78: “Clausura del I Congreso Democrático del Cine Español”: http://elpais.com/diario/1978/12/19/sociedad/282870012_850215.html

² CAPARRÓS LERA, José María (1992): *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio socialista” (1975-1989)*. Madrid: Anthropos, pp. 30-31, y MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, p. 89.

³ Op. cit., p. 90.

Finalmente, se impuso la mera reforma de las políticas de cine tardofranquistas, y más concretamente de las efectuadas –o simplemente propuestas– desde 1970, a consecuencia de la fuerte crisis del sector.

4.4.- Las relaciones cine-TVE.

En agosto de 1979, el Gobierno promulgó una orden ministerial que destinaba 1.300 millones de pesetas para la producción de dos películas y quince series de televisión. Se exigió que tal dinero fuera destinado a la adaptación de las “grandes obras de la literatura española.” Hubo una excepción: *Dedicatoria* (Jaime Chávarri, 1980), producida por Querejeta.¹ Se trataba de un plan en que habían de intervenir conjuntamente la Dirección General de Cinematografía, TVE y las productoras involucradas. Los proyectos debían presentarse en el Ministerio de Cultura antes del 30 de septiembre de 1979, y debían adjuntarse los siguientes documentos: un tratamiento amplio del proyecto; un avance del presupuesto y previsiones financieras; un plan de producción preventivo; y una propuesta de equipo técnico y artístico, que habría de fijarse definitivamente previo acuerdo de TVE con la empresa productora. Los proyectos habían de ser aprobados por una comisión presidida por el Subsecretario de Cultura y los Directores Generales de Cinematografía y RTVE.² Desde los acuerdos-marco del “Período Oscuro” del cine español, TVE ha ido adquiriendo mayor protagonismo en cuanto a las subvenciones oficiales a la cinematografía, importancia que conservará después de 1983.

¹ TORREIRO, en GUBERN et al. (2009), op. cit., pp. 374-375.

² Orden de 1 de agosto de 1979 por la que se destinan 1.300.000.000 de pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural:
<http://www.boe.es/boe/dias/1979/08/06/pdfs/A18494-18494.pdf>

4.5.- El cine de las nacionalidades y el cine catalán.

Entre 1977 y 1978, se llevaron a cabo los trabajos del Congrés de Cultura Catalana, en cuya sección cinematográfica (el Àmbit Cinema) participaron activamente historiadores como José María Caparrós Lera, quien elaboró una filmografía catalana de los años de la II República y la Guerra Civil. Paralelamente a la XX Setmana Internacional de Cinema de Barcelona, se organizaron las primeras, e intensas, Jornades de Cinema Català, en cuyo Documento final se incluían las reivindicaciones del cine y el audiovisual catalanes: traspaso de las competencias pertinentes en materia cinematográfica al Gobierno autonómico de Cataluña; potenciación del cine catalán en todos los ámbitos, desde la producción hasta el cineclubismo y las filmotecas; creación de escuelas técnicas superiores de cine y audiovisual de ámbito catalán; enseñanza audiovisual obligatoria “desde la primera infancia hasta BUP y COU”; enseñanza cinematográfica y audiovisual universitaria; creación de una televisión autonómica catalana; etcétera.¹

Al mismo tiempo, se produce un resurgir del cine catalán, con títulos como *La ciutat cremada* (1976), de Antoni Ribas, verdadero panorama histórico de la convulsa Barcelona del primer tercio del siglo XX; *Companys, procès a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), sobre el consejo de guerra contra el presidente de la Generalitat republicana; *La ràbia* (Eugeni Anglada, 1978), sobre los avatares de un niño catalán del bando republicano que padece la Guerra, la posguerra y la dictadura; *La plaça del Diamant* (Francesc Betriu, 1982), adaptación de la novela homónima de Mercè Rodoreda, y nacida de una serie de televisión financiada al amparo de la famosa “Operación 1.300 millones” de UCD; etcétera. En el ámbito del thriller, este renacer se materializa en las películas *Denver* (Carles Balagué, 1980), *Barcelona sur* (Jordi

¹ CAPARRÓS LERA (1992), op. cit., pp. 32 y 35-39.

Cadena, 1981), *Cara quemada* (Ramón Monfà, 1981), *Putapela* (Jordi Bayona, 1981), sobre guión del especialista catalán Andreu Martín; y en los dos policíacos de Carlos Benpar: *Dinero negro* (*De mica en mica s'omple la pica*, 1983) y *Escapada final* (1983). *Dinero negro*, adaptación de la novela policíaca *De mica en mica s'omple la pica*, escrita en catalán por Jaume Fuster, era un paseo por la Barcelona del dinero sucio y la evasión de capitales, donde se denunciaba solapadamente la herencia franquista y la corrupción de UCD. Además, se introducían algunas reivindicaciones catalanistas: el protagonista le decía a la chica: “A este lado de la frontera, España, y al otro, Francia.” Y ella le respondía: “Y a ambos lados, Cataluña.”

Al mismo tiempo, se produce el despertar de las cinematografías de otras nacionalidades e identidades culturales periféricas. Tal es el caso pionero de Carlos “Chano” Piñeiro con su *Malapata* (1980), película sobre la infancia, que fue la primera cinta rodada en gallego; o de las combativas obras de Imanol Uribe: *El proceso de Burgos* (1979), documental sobre el proceso franquista de 1969 contra varios militantes de ETA Político-Militar; *La fuga de Segovia* (1981), sobre la multitudinaria y espectacular fuga de presos de la misma organización en abril de 1976; y *La muerte de Mikel* (1983), suerte de drama y *neo-noir* sobre las tribulaciones de un militante revolucionario abertzale homosexual; así como de *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978), sobre el Estado de sitio en Euskadi en 1969. Cabe apuntar que Uribe, como Antxón Eceiza, rodó numerosos cortometrajes documentales de actualidad vasca: los llamados *Ikuskak*.

Igualmente, nacerá un cine valencianista, a menudo rodado en valenciano, y que fue inaugurado con la exitosa comedia *El virgo de Visanteta* (1978), del otrora franquista Vicente Escrivá. Pero tal corriente tuvo su principal abanderado en el egresado de la EOC Carles Mira, con *La portentosa vida del Padre Vicente* (1978), sátira de curiosa

influencia pasoliniana, sobre el santo patrón de Valencia, emblema del nacionalcatolicismo franquista, y máximo ideólogo de la persecución antisemita en el siglo XV; *Con el culo al aire* (1980), alegoría satírica sobre el franquismo, caricaturizado como un gran manicomio donde se representan personajes “gloriosos” - muchos de ellos asociados a Valencia- según la relectura nacionalista de la Historia española; o *Que nos quiten lo bailao* (1983), extraño musical arrevistado, influido por los Monty Python y por el “género ínfimo” del teatro español, donde se reivindicaba la vitalidad dionisiaca de la cultura árabe y mediterránea del Medioevo, frente al oscurantismo represivo de los godos del norte.

Entretanto, nace también la llamada corriente del cine andaluz, que reivindica las señas de identidad cultural de los andaluces. Tendrá a su más conspicuo representante en Gonzalo García-Pelayo, su máximo ideólogo y valedor, con una peculiarísima filmografía: *Manuela* (1975), adaptación de la novela homónima de Manuel Halcón, y especie de western sobre las vivencias de los andaluces en la época franquista; *Vivir en Sevilla* (1978), cine-directo sobre la cotidianeidad sevillana; *Frente al mar* (1979), distribuida en los circuitos de salas especiales por su exaltación erótica del amor libre; *Corridas de alegría* (1981), ácido panorama crítico-costumbrista sobre Andalucía, con tenue excusa argumental de policíaco; y *Rocío y José* (1982), sobre las populares fiestas religiosas hispalenses. Otros miembros destacados de esta corriente fílmica serán Antonio Gonzalo, con *Tierra de rastros* (1979), desolado panorama histórico-crítico sobre las miserias del campo andaluz; el cubano exiliado Roberto Fandiño, con *La espuela* (1976), sobre las inicuas correrías de un cacique rural; y la buñueliana *María, la santa* (1977), que ridiculizaba la superstición inherente a la religiosidad popular. Por último, Pilar Távora, con sus cortometrajes *Sevilla*, *Viernes Santo madrugada* (1981), y *Costaleros: entre el incienso y el sudor* (1982). También podría incluirse en esta

corriente a Fernando Ruiz Vergara, cuya carrera cinematográfica quedó destruida para siempre a raíz de las mutilaciones y rémoras judiciales varias, impuestas a su documental *Rocío* (1980), implacable análisis crítico marxista de la historia de las festividades marianas en España, de las fiestas del Rocío, y de la instrumentación de la religión católica en el exterminio franquista de la Guerra y la posguerra en Andalucía, y, más concretamente, en Sevilla y su provincia.

4.6.- La temática histórica.

Ante el final del aparato censorial franquista, se ponen en boga los temas históricos, abordados con una libertad impensable pocos años antes. Como ya se ha visto a propósito de las cinematografías nacionales periféricas, al fin es posible tratar el pasado desde la perspectiva de los vencidos y los excluidos: el movimiento obrero, los republicanos, las izquierdas, las culturas y minorías silenciadas...

Así, los films sobre la Guerra Civil: *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), o las recapitulaciones de la memoria histórica, como los documentales *Informe general* (Pere Portabella, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), o *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980), sobre la histórica dirigente comunista Dolores Ibárruri.

Pero la revisión, crítica, e incluso desmitificación, históricas, se extienden a otras épocas: tal es el caso de *La espada negra* (Francisco Rovira Beleta, 1976), cruda desmitificación de la Castilla del siglo XV, en que incluso se trazaba una caricatura esperpéntica del rey Enrique IV Trastámara; de *Jalea real* (Carles Mira, 1981), esperpento sobre la corte de Carlos II “el Hechizado” y la decadencia del Imperio Español; o de *Trágala, perro* (1981), del otrora sitgista Antonio Artero, visión

brechtiana sobre las manipulaciones políticas en torno a la figura de Sor Patrocinio, “la Monja de las Llagas”, en la España de 1835, durante la Regencia de María Cristina de Nápoles. La Historia de España ya no está monopolizada por la ideología oficial de los vencedores de la contienda. Incluso el cineasta de explotación Jacinto Molina/Paul Naschy aprovecha para ofrecer un retrato en negro de la España de los Reyes Católicos en la película de terror *El caminante* (1979). También se experimenta el auge de una comedieta populista basada en la parodia anacrónica de los otrora “mitos” históricos del nacionalismo católico español: *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982), *El Cid Cabreador* (Angelino Fons, 1983), o *Juana la Loca... de vez en cuando* (José Ramón Larraz, 1983).¹

En el thriller, la corriente histórica se reflejará en seis películas: *El segundo poder* (José María Forqué, 1976), adaptación de la novela *El hombre de la cruz verde*, del escritor comunista exiliado Segundo Serrano Poncela, y curioso policíaco de época sobre el oscurantismo religioso como forma de represión y manipulación política en la España de Felipe II; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977), libérrima adaptación de una pieza teatral bilingüe de José María Rodríguez Méndez, y drama policíaco sobre la doble, o triple, vida de un personaje que existió realmente: Lluís Serracant, un abogado barcelonés, a la par que terrorista y travesti homosexual; *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977), film de explotación influido por el *giallo*, sobre un asesino en serie de la época de Alfonso XIII; *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977), coescrita por su director con Azcona, en adaptación de la novela-reportaje *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán, y especie de ajuste de cuentas con los fantasmas de la época republicana; *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), adaptación/reducción policíaco-política y brechtiana de la novela homónima de

¹ Resulta llamativo que hasta un cineasta cómico tan proverbialmente conservador como Ozores, engrosara tal filón coyuntural...

Eduardo Mendoza, y primera película sobre el tan sórdido como interesante asunto del pistolero barcelonés de los años 20; y la ya citada *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).

4.7.- Temas políticos y controvertidos.

También por la caída de la censura franquista, los temas abiertamente políticos o los tradicionalmente considerados escabrosos, hallan cabida en las pantallas: entran, al fin, en *lo decible* de la narrativa y el discurso filmicos.

En consonancia con la politización imperante, se conoce un indiscutible apogeo del cine político español. Por un lado, cabe recordar la afirmación de GRAMSCI¹ de que la Historia, como la política, es un problema del presente: “Si escribir historia significa hacer historia del presente, es un gran libro de historia el que en el presente ayuda a las fuerzas en desarrollo a adquirir mayor conciencia de sí mismas, y, por tanto, a ser concretamente más activas y poderosas.” O lo que viene a ser lo mismo: hacer historia es hacer política. Como el mismo autor afirmaba: “Historia y política están estrechamente unidas, incluso son una misma cosa”.² En tal caso, la inquietud por el pasado debe incluirse dentro de la politización omnipresente en el cine español de la llamada Transición. Las películas históricas del apartado anterior son, también, cine político, lo que, en films como *El segundo poder*, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, *La verdad sobre el caso Savolta*, o *El crimen de Cuenca*, resulta especialmente cristalino.

Otro detalle sintomático de esta nueva situación es que la cinta de época *Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976), exaltación del orden rural tradicional español y de la

¹ GRAMSCI, Antonio (1975): *Cuadernos de la cárcel. Obras completas de Antonio Gramsci*, tomo 1. México D.F.: Juan Pablos Editor, p. 90.

² GRAMSCI, Antonio (1981): *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2. México D.F.: Era, p. 37.

Guardia Civil, pensada como película-evento o película-acontecimiento¹ prefabricada en su estreno en Sevilla con la asistencia de altos mandos de las Fuerzas Armadas y del Benemérito Cuerpo, constituyese después un fiasco comercial. Así pues, la que puede y debe considerarse la última película-evento oficial del franquismo no pudo desempeñar su misión de cara a la sociedad española, en tiempos ya decididamente muy lejanos de los fastos ideológicos de posguerra. Las películas-evento son aquellas que, deliberadamente o no, pretenden constituir un hito y un fenómeno sociológico y de trascendencia en ámbitos incluso ajenos al propio cine. El caso de *Guerreras verdes* resulta especialmente llamativo por cuanto supone una ilustración clara de la incapacidad del “franquismo sin Franco” de mantener la hegemonía ideológica a través del cine, siquiera con la activa participación de algunas de sus más significadas instituciones.

La situación, definitivamente, ha cambiado. La temática política traspasa gran parte de la filmografía española en tiempos de convulsión político-social. Si en *Asignatura pendiente* (1977), José Luis Garci realizaba una recapitulación sentimental sobre una generación reprimida y frustrada por el franquismo, desde la mirada de un militante del PCE, por su parte el marxista Eloy de la Iglesia adoptaba su habitual tono duro y efectista para hablar de sexualidad y lucha de clases en *La otra alcoba* (1976) y *Los placeres ocultos* (1977); de la lucha interna entre una Iglesia progresista y otra inmovilista y preconiliar, y de la represión sexual y clerical de los españoles, en *El sacerdote* (1978); o de la obsesión alienante por la inseguridad ciudadana en *Miedo a salir de noche* (1980). Como tampoco resulta nada casual, sino harto sintomático de los tiempos que corrían, que humoristas como Chumy Chúmez (con *Dios bendiga cada*

¹ Siempre en terminología de la hispanista Nancy BÉRTHIER (en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (dir.) (2007): *España en armas. El cine de la guerra civil española*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, pp. 53-62, y también en GIL GASCÓN, Fátima, y MATEOS-PÉREZ, Javier (eds.) (2012): *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*. Madrid: Rialp, pp. 166-170).

rincón de esta casa (1977), alegoría sobre España donde además se ridiculiza a los nuevos tecnócratas gubernamentales), o el equipo de dibujantes procedentes de las revistas humorísticas *Hermano Lobo*, *Por Favor* y *El Papus* dirigido por Jaume Amorós “Ja” (con *Historias de amor y masacre* (1978), sátira brutal del matrimonio, la guerra, el franquismo, el suarismo, etcétera), realicen un cine con un alto grado de politización. En la comedia, este grado de politización llega a hacerse bien patente: Berlanga aprovecha para satirizar abruptamente a los círculos aristocráticos y oligárquicos del franquismo y su séquito de oportunistas, en sus tres films más explícitamente políticos: *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). Por su parte, José Luis García Sánchez realiza un fresco satírico y alegórico de la situación sociopolítica nacional en *Las truchas* (1978). Y, por supuesto, Mariano Ozores trazaba sus gruesas sátiras políticas en películas como *Los energéticos* (1979) o *¡Que vienen los socialistas!* (1982)... Mientras que la mayoría de cineastas que abordaron la temática política lo hicieron con cierto afán progresista, sí debe hablarse, no obstante, de una considerable corriente de cine de extrema derecha, realizado por cineastas nostálgicos del franquismo, e ideológicamente situados en la órbita de Fuerza Nueva y la FE-JONS, aunque también, en menor medida, de Alianza Popular. En tal grupo de cineastas de ultraderecha puede tal vez incluirse a Ozores, pero también a viejas glorias del cine de posguerra, como Rafael Gil, que forma un tándem con el guionista Fernando Vizcaíno Casas, para adaptar los *best-sellers* franquistas de este último: *La boda del señor cura* (1979), *Y al tercer año resucitó* (1980), *Hijos de papá* (1980), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982) y *Las autosuizas* (1983). También es la época de *Asalto al Castillo de la Moncloa* (Francisco Lara Polop, 1978), de *Un cero a la izquierda* (Eloy Herrera, 1980), o del cine quinqué de ideología susceptible de vincularse al franquismo sociológico, en películas como *Chocolate* (Gil Carretero, 1979), o *La patria del “Rata”* (Francisco Lara

Polop, 1980). Las consecuencias de la corriente cinematográfica ultraderechista en el cine policíaco fueron notorias, como se verá en el siguiente capítulo.

La politización de los tiempos incidió considerablemente en el cine más o menos catalogable de policíaco, algo de lo que rara vez ha tratado la historiografía.

En el thriller, esto también se refleja en títulos como la inclasificable *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), especie de fábula política sobre el fascismo autóctono, a través de las fechorías de una banda de ultraderechistas armados. También es el caso de *Comando Txikia, la muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1978), que se anticipaba a *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980), en la reconstrucción minuciosa del atentado contra Carrero Blanco, aunque dentro de la perspectiva neutralista y conciliatoria propia del tardío cine histórico-político del realizador. En *El francotirador* (1977), Carlos Puerto narraba cautamente la historia de un relojero provinciano obsesionado con matar a Franco en plena celebración de los Veinticinco Años de Paz; entretanto, el ímpetu y el afán de cambio de la juventud inconforme se contraponía a una sociedad reclusa, gris e inmóvil. Sin embargo, los imperativos de productor convirtieron a esta cinta en un mero film de explotación. También curioso es el caso de la sórdida *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), documental sobre un pederasta y asesino encarcelado, que empleaba los mecanismos narrativos del thriller al servicio de un discurso que versaba tanto sobre la ambigüedad humana, como sobre el entorno social opresivo y el acoso a la libertad del individuo, en la España reciente. Curiosamente, el rodaje del documental se vio entorpecido tanto por la lucha política de los presos a través de la COPEL (que inicialmente creían que el equipo cinematográfico iba a perpetrar una “manipulación” de su imagen cara al público), como por el asesinato del entonces Director General de Instituciones Penitenciarias, Jesús Haddad, por los GRAPO, lo que retrasó el trabajo por las posteriores prevenciones

de las autoridades carcelarias. *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978), relato y discurso marxista sobre el recambio político en España y la destrucción de la lucha obrera, primero por los sicarios del verticalismo y luego por un *expediente de crisis*, se presentó como “el primer film español sobre lucha de clases.” Sonoro fracaso comercial, y sólo aupada en el ámbito crítico por la revista cinematográfica izquierdista *Contracampo*, esta obra, representante de la exigua tendencia de un cine de extrema izquierda en la Transición española, inició una estela que jamás conocería continuidad. *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), llevaba a cabo el osadísimo propósito de reconstruir las circunstancias del asesinato de los abogados laboristas de Atocha, alternando tanto la perspectiva de los obreros en lucha y los militantes comunistas, como la de los propios fascistas que preparan el crimen. Durante la Transición, abunda, pues, el cine policiaco-político, a menudo con temas de una osadía rayana en lo temerario: así, en *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1981), se habla de operaciones policiales ilegales y de tramas negras relacionadas con la sudamericana Operación Cóndor; en *Asalto al Banco Central* (Santiago Lapeira, 1983), del misterioso atraco al Banco Central de Barcelona perpetrado en 1981 por delincuentes comunes dirigidos y manipulados por la extrema derecha para pedir la excarcelación de Tejero; y en la quizá más atrevida de todas, *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983), se describe el asesinato cometido por unos guardias civiles en Andalucía al confundir a unos jóvenes con etarras en un control de carretera... Ello, por no hablar de las siempre acérrimas y polémicas denuncias de, otra vez, Eloy de la Iglesia, en *El diputado* (1979), *La mujer del ministro* (1981), y *El pico* (1983).

Es obvio que el nuevo clima de mayor libertad contribuye al tratamiento de otros diversos temas, digamos, escabrosos, que la represión anterior no permitía. El primero de todos ellos es, naturalmente, el sexo. En 1976, ya *Tatuaje*, de Bigas Luna, film

pionero de lo que podría considerarse un *neo-noir* a la española, retrataba los sórdidos ambientes de linocinio del Barrio Chino de Barcelona, con una cierta crudeza impensable tan sólo un año antes. En *Secuestro* (León Klimovsky, 1976), ya se habla de cuestiones tan problemáticas entonces como la heroínomanía o la homosexualidad. Las pantallas españolas se llenan de temas antaño intocables. En *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), se trataba el lesbianismo; con *Cambio de sexo* (1976), Vicente Aranda realizaba el primer film español sobre transexualidad; a él seguía *El transexual* (José Jara, 1977), que igualmente trataba el travestismo; este último tema, junto con la homosexualidad, era el núcleo de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977), y de *Gay Club* (Ramón Fernández, 1980). Asimismo, merece destacarse el atípico documental *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), acerca del artista polifacético, y militante gay anarquista, José Pérez Ocaña.

Además, el reflejo de temáticas sociales como la epidemia de heroínomanía o la delincuencia juvenil –e incluso infantil– permitirá el florecimiento de la que acaso haya sido la única corriente fílmica policíaca verdaderamente autóctona: el cine quinquí, inaugurado con *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977). La obsesión por la inseguridad ciudadana, dará lugar además a varias *rape-movies* o películas de violaciones, tendencia importada del cine de explotación estadounidense, y que en el celuloide autóctono conocerá su inicio en *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977).

4.8.- La continuidad de las generaciones precedentes.

La nueva situación y la libertad para tratar temas nuevos favorecen la continuidad profesional de las generaciones precedentes, aun dentro de una crisis de la economía cinematográfica, que, como ya se ha dicho, no hace sino arreciar a partir de 1978, con la

fiebre de la importación de películas. Será extremadamente dura la competencia con un cine extranjero que suscita la curiosidad del espectador español una vez derribadas las barreras de la prohibición administrativa: el estreno español, en abril de 1976, de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), antes largamente prohibida por su antifascismo, o el de enero de 1978 de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), que otrora sólo podía verse trasponiendo el Pirineo, son quizá los ejemplos más paradigmáticos.

Sea como fuere, y a pesar de estos considerables obstáculos, los cineastas españoles antaño integrantes del “regeneracionismo” filmico, el NCE, o la Escuela de Barcelona, y que habían logrado atravesar el páramo del “Período Oscuro”, podrán proseguir su trayectoria durante la Transición: tal es el caso de Berlanga, con obras ya citadas como *La escopeta nacional* (1977) y sus secuelas; de Fernán-Gómez, con el encargo *La querida* (1976), la ya referida *Mi hija Hildegart* (1977), y los esperpentos *¡Bruja, más que bruja!* (1977) y *Cinco tenedores* (1980); de Carlos Saura, que prosigue su estela de fábulas alegóricas con *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1980), o el personal film quinqu *Deprisa, deprisa* (1981); de Vicente Aranda, con *Cambio de sexo* (1976), *La muchacha de las bragas de oro* (1980) y *Asesinato en el Comité Central* (1982); de Raúl Peña, con *Todos me llaman “Gato”* (1980); de Gonzalo Suárez, con *Beatriz* (1976), *Parranda* (1977) y *Reina Zanahoria* (1978); etcétera, etcétera...

Sin embargo, no todos los profesionales experimentados saldrán airoso: por ejemplo, José Antonio Nieves Conde se verá obligado a clausurar su carrera en 1976, con *Volvoreta* y *Más allá del deseo*; y Francisco Regueiro, que había realizado *Las bodas de Blanca* en 1975, no volvería a rodar hasta mediados de los años 80... Algunos cineastas no han podido adaptarse a los nuevos tiempos, y otros, como es el caso de Regueiro,

deberán esperar al apoyo brindado por Pilar Miró a cierto cine de autor, para poder proseguir su carrera.

4.9.- El recambio generacional.

Precisamente, el recambio generacional bloqueado o retardado durante el “Período Oscuro”, se consumará en la época de la llamada Transición. Cineastas que habían quedado excluidos de una enseñanza cinematográfica pública en proceso de clausura, hubieron de debutar a través del cortometraje y del cine independiente, como ya se vio en este trabajo. Se dieron, no obstante, algunos casos aislados de irrupción de jóvenes talentos: Iván Zulueta, egresado de la EOC, debutó como realizador publicitario en la productora de José Luis Borau (*El Imán*), y realizó su primer largometraje en 1971, con *Un, dos, tres... al escondite inglés*, insólita aclimatación hispana del musical pop de Richard Lester; Ricardo Franco, quien –junto con Emilio Martínez-Lázaro– hubo de iniciarse profesionalmente como ayudante de dirección y figurante en varias películas de bajo presupuesto de su tío Jesús Franco, se adelantó igualmente a sus compañeros de generación, debutando con el controvertido medimetraje *El desastre de Annual (un invento sin futuro)* (1970), que motivó la detención policial de su realizador en pleno Festival de San Sebastián; y con el largometraje *Pascual Duarte* (1975), film sobre la España negra y las raíces de la Guerra Civil, producido por Querejeta; y Alfonso Ungría, con *El hombre oculto* (1970), sobre el tema de los “topos” del franquismo. Otra egresada de la Escuela Oficial de Cinematografía, Cecilia Bartolomé, dirige en 1969 el medimetraje *Margarita y el lobo*. Por su parte, otro cineasta de nueva hornada egresado de la misma escuela, Gonzalo García-Pelayo, debutó en 1975 con *Manuela*, costosa adaptación del literato franquista Manuel Halcón, y cuya producción y factura eran algo más convencionales.

Asimismo, y de nuevo dentro del cine independiente y marginal, se desarrolló una cierta corriente de underground cinematográfico barcelonés, rodado en 16 mm., cuyo máximo representante fue Antoni Padrós, emparentado ideológicamente con el sitgismo, y debutante en el largometraje con *Lock-Out* (1973).

También en el “Período Oscuro”, lograron debutar Paulino Viota y Luciano Berriatúa, con sendos films absolutamente marginales, y rodados también en formato subestándar de 16 mm.: *Contactos* (1970), relato sobre la clandestinidad y precariedad vital de la juventud antifranquista, que, también en el ámbito de las experimentaciones sitgistas, revertía por completo los mecanismos habituales de la elipsis fílmica; y *El ojo de la noche* (1974), vinculado a las obsesiones de su director, Berriatúa, con la alquimia y el esoterismo, y nunca legalizado por la Administración.

Igualmente desde la marginalidad, aunque aprovechando las formas de producción y los circuitos del cine de género de bajo presupuesto, debutan Luis Revenga, con el experimento sitgista *Crisis mortal* (1969), y José Antonio Barrero, con *Los pasajeros* (1975), inclasificable película de autor protagonizada por Paul Naschy... pero la carrera como director de Barrero perecerá en 1978 con *La sombra de un recuerdo*.

En el cine de explotación de bajo presupuesto, debutan realizadores como Diego Santillán, con *Olga, de moral... algo dudosa* (1972), Miguel Madrid, con *Necrophagus* (1972), o Silvio Balbuena, con *Una mujer y un cobarde* (1975).

A pesar de estas excepciones o anomalías, casi siempre acaecidas en condiciones muy precarias, no puede hablarse de un verdadero recambio generacional durante el “Período Oscuro”, sino más bien, como ya se apuntó en el capítulo correspondiente, de una “generación bloqueada.”

Sin embargo, en la época de la Transición sí se da un cierto relevo, aunque en unas condiciones a menudo hartamente discutibles. Llega el debut de diversos egresados de la EOC,

como Julián Marcos, con el largometraje documental *Existió otra humanidad* (1976), o Carles Mira, con la ya referida *La portentosa vida del Padre Vicente* (1977); o de egresados de la Escuela Municipal de Cine de Barcelona, como Jesús Garay, con el film *underground* en 16 mm., *Nemo* (1978). Asimismo, en 1976 debutaba el luego prestigioso Bigas Luna, con el policíaco *Tatuaje*. Dentro del cine de género de bajo presupuesto, Carlos Puerto –antes realizador de cortometrajes para No-Do y ayudante de dirección de cineastas como François Villiers o Julio Coll-, debuta en el largometraje con la citada *El francotirador* (1977).

Por su parte, persisten los problemas de deficiente integración profesional de los egresados de la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, por aquel entonces principal centro de formación audiovisual del país. Ya se ha visto que el primer cineasta profesional emergido de esta Facultad es Antonio Hernández, con *F.E.N.* (1979). También se ha mencionado ya el triste y vidrioso caso de la película *Delirium* (1980).

Pero sobre todo llega la eclosión de la “Escuela de Argüelles” o “Escuela de Yucatán”, acaso el más importante fenómeno generacional del cine español desde las políticas de promoción oficial de García Escudero en los años 60. Su denominación procede de la tertulia del Café Comercial, conocido como “el Yucatán”, y donde varios jóvenes cinéfilos y aspirantes a cineastas se agrupaban en torno al polifacético hombre de cine Ismael González Díaz, que produjo sus primeros cortos. Entre tales jóvenes se encontraban Fernando Trueba, Diego Galán, Óscar Ladoire, Antonio Resines o Eduardo Úrculo. De esta generación surgieron directores como Fernando Colomo, con *Tigres de papel* (1977); Miguel Ángel Díez, con *De fresa, limón y menta* (1978); Emilio Martínez-Lázaro, con *Sus años dorados* (1980); Fernando Trueba, con *Ópera prima* (1980); o Fernando Méndez-Leite Serrano, que sólo rodó un largometraje, *El hombre de*

moda (1981). Todos estos films pueden incluirse en una corriente en boga en aquellos años, la de la “comedia madrileña”, que, bajo la influencia de cineastas como Jacques Rivette, pretendía un retrato autoirónico, directo y costumbrista de la juventud urbana y la progresía de la época.

Más tarde, surgirá un fenómeno también generacional, pero mucho más irrelevante y disperso: el llamado “cine de la Movida”, cuyo nexo común era el sentido puramente lúdico, la estética posmoderna, y la influencia del *cómic underground* y alternativo norteamericano y español –principalmente el de las revistas *El Rrollo Enmascarado* y *El Víbora*-, y de la cultura pop en general, sobre todo en su vertiente musical. Su principal representante es, por supuesto Pedro Almodóvar, que debutaba en el largometraje con la comedia gamberra *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), rodada en condiciones marginales, y donde se trataban temas como el punk, el lesbianismo, el sadomasoquismo, etc. Pero tan desdibujado movimiento incluía cineastas cuya, casi siempre ignota, carrera se extenderá desde el período de la llamada Transición, hasta bien entrada la década de los 80: Joaquín Hidalgo, con *Un hombre, una ciudad* (1980) y *La pantalla diabólica* (1985); Iñigo Botas, con *Best seller* (1981); Antonio del Real, con *Buscando a Perico* (1981); Josecho San Mateo, con *Percusión* (1982); José María Castellví, con *Poppers* (1984); etc. Todos ellos, directores hartos dispares entre sí, pero que, al menos en principio, poseen rasgos generacionales comunes vinculados esencialmente a la posmodernidad y la cultura pop.

Aunque la nueva enseñanza audiovisual universitaria no puede contribuir a proveer, como ya se ha dicho, una cantera de nuevos realizadores, y además se reproducen diversos problemas de insuficiente y precario recambio generacional, heredados del “Período Oscuro”, sí es cierto que en este no existió, al menos en el campo del largometraje, fenómeno generacional alguno digno de tal nombre. Uno de los aspectos

que diferencia el período 1976-1983 del precedente, es que la “Escuela de Yucatán” y el llamado “cine de la Movida”, pese a la dispersión e indigencia del segundo, sí pueden considerarse como la irrupción de una generación nueva del cine español, que trae consigo nuevas corrientes filmicas y nuevas formas de concebir y afrontar el hecho cinematográfico, con unos ciertos rasgos de identidad en común.

4.10.- Continuidad del llamado cine *de subgéneros*.

Por supuesto, el cine autóctono de género de bajo presupuesto y explotación rápida conoce una más que considerable continuidad en el período 1976-1983. En consonancia con la evolución de las cinematografías de explotación para salas de barrio o de sesión continua en el resto de Europa, la nueva legislación de UCD permitirá una mayor erotización de este tipo de películas. Con la abierta decadencia que la coproducción internacional viene acusando desde 1975, el grueso de los profesionales del cine de explotación –e incluso algunos que provenían de la Escuela de Barcelona, como el operador Carlos Suárez- deberán refugiarse coyunturalmente en el cinema de clasificación “S”. El *softcore* español puede considerarse la última corriente importante del cine autóctono de género de bajo presupuesto, antes de la clausura de este tipo de cine con la Ley Miró. Son los años en que Carlos Aured realiza films como *El fontanero, su mujer... y otras cosas de meter* (1981) o *Apocalipsis sexual* (1981); o en que Alfonso Balcázar dirige *Colegialas lesbianas y el placer de pervertir* (1982) o *Las viciosas y la menor* (1983); Ignacio F. Iquino rueda *Emmanuelle y Carol* (1978) o *¿Podrías con 5 chicas a la vez?* (1979); y Manuel Esteba, cintas como *Trampa sexual* (1978) o *Viciosas al desnudo* (1981).

Así, Jesús Franco, cineasta destacado dentro de los géneros del cine de explotación en diversos países europeos –*WIP* o cine de mujeres encarceladas, *pornogestapos* o cine

erótico de nazis, *nunsplottations* o películas eróticas con monjas, terror, cine erótico softcore, cine porno...- aprovecha las nuevas circunstancias de mayor libertad para cultivar tales géneros en nuestro país.

También es la última época de auge del cine de terror español, que había tenido su pequeña edad dorada en el “Período Oscuro”. Proliferan las cintas terroríficas dirigidas por Jacinto Molina: *El caminante* (1979), *El carnaval de las bestias* (1980), *El retorno del hombre lobo* (1981), *La bestia y la espada mágica* (1983); de Jesús Franco: *La tumba de los muertos vivientes* (1981), *La mansión de los muertos vivientes* (1982), *El siniestro doctor Orloff* (1982), *El hundimiento de la casa Usher* (1983); de Manuel Esteba: *Sexo sangriento* (1981); de Carlos Puerto: *Escalofrío* (1978) y *La capilla ardiente* (1980); etcétera.

4.11.- El convenio hispano-mexicano de cinematografía.

Otro hecho que tendrá cierta incidencia en el cine español del período es la firma del convenio hispano-mexicano de cinematografía del 8 de septiembre de 1978 con el Gobierno de José López Portillo, en el seno un total de ocho convenios entre España y México firmados entre 1977 y 1979. El impacto de estos acuerdos cinematográficos, fue inmediato: en 1979 se produjeron 9 películas hispano-mexicanas; en 1980, 5; en 1981, 10; en 1982, 8, y en 1983, solamente 3, claro signo de la decadencia de la fórmula, al parecer por abusos de la parte mexicana perpetrados con la anuencia de la Directora General de Radio, Televisión y Cinematografía Margarita López Portillo, esposa del Presidente de aquel país.¹

Por supuesto, este convenio incidió igualmente en el thriller español de la Transición: en 1979, dos policíacos son coproducciones hispano-mexicanas: *Perros callejeros 2/*

¹ GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel: “El cine mexicano entre 1974 y 1983, y las coproducciones con España en ese período”, en *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14: “El cine español durante la Transición democrática”, Madrid, marzo de 2005, p. 114.

Bestias juveniles 2, de José Antonio de la Loma y *En mil pedazos*, de Carlos Puerto; en 1980, uno: *Navajeros/ Dulces navajas*, de Eloy de la Iglesia, en 1981, cinco: *Barcelona sur/ Las cachorras*, de Jordi Cadena, *El día de los asesinos*, de Carlos Vasallo y Brian Trenchard-Smith, *Fabricantes de pánico*, de René Cardona, *La cripta/ El misterio de la cripta embrujada*, de Cayetano del Real, y *La mujer del ministro*, de Eloy de la Iglesia; y en 1982, dos: *Jugando con la muerte/ Asesino a sueldo/ El mercenario*, de José Antonio de la Loma.¹

11.- La ley 1/82 y la “Ley Miró”.

El último gobierno de UCD, presidido por Leopoldo Calvo-Sotelo, promulga el 24 de febrero de 1982 la Ley 1/82 por la que se regulan las Salas Especiales de Exhibición Cinematográfica, la Filmoteca Española y las tarifas de las tasas por licencia de doblaje. Este texto incluía la regulación de las salas X, al socaire del modelo francés ya aludido², y concretamente inspirándose en el decreto del 31 de octubre de 1975 de la República Francesa. El Artículo primero de la Ley 1/82 rezaba:

“Las películas de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia serán calificadas como películas X por resolución del Ministro de Cultura, previo informe de la Comisión de Calificación, y se exhibirán exclusivamente en salas especiales, que se denominarán salas X. En dichas salas no podrá proyectarse otra clase de películas y a ellas no tendrán acceso, en ningún caso, los menores de dieciocho años.”³

¹ Op. cit., pp. 118-124: cabe observar que *La mujer del ministro* y *Goma-2* están mal datadas, y que incomprensiblemente se omite *Cara al sol que más calienta/ Casa de citas* (Jesús Yagüe, 1977).

² ESCÓPICO, Casto (1996): *Sólo para adultos. Historia del cine X*. Valencia: La Máscara, pp. 156-157.

³ BOE: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-4754>

Parece ser que la alusión a la violencia, tal como afirma ESCÓPICO¹ es puramente retórica, ya que hasta la fecha, sólo una película de temática violenta ha sido clasificada X: la norteamericana *Saw VI* (Kevin Greutert, 2009).

Sea como fuere, esta ley, no desarrollada hasta diciembre de 1983, ya con el PSOE en el poder, supuso el principio del fin de la clasificación S. Establecía un aforo mínimo de cien butacas y máximo de doscientas para dichas salas, así como una proporción de una sala X por, al menos, diez, salas de exhibición cinematográfica (Artículo segundo); se fijaba al cine X una base imponible del 30% en los tres sectores cinematográficos (Artículo tercero); se fijaba a las salas X otro impuesto del 10% a favor de las Juntas de Protección de Menores (Artículo cuarto); se privaba a las películas X de toda subvención o ayuda del Estado (Artículo quinto). Asimismo, el Artículo sexto rezaba:

“La publicidad de las películas destinadas a salas X, sólo podrá utilizar los datos de la ficha técnica y artística de cada película, con exclusión de toda representación icónica o referencia argumental y deberá hacer constar la advertencia de su proyección exclusiva en dicha sala. Dicha publicidad sólo podrá ser exhibida en el interior de los locales donde se proyecte la película y en las carteleras informativas o publicitarias de los periódicos y demás medios de comunicación social. En ningún caso el título de la película podrá explicitar el carácter pornográfico o apologético de la violencia de la misma.

En todo caso deberá clarificarse la definición de la sala, como concreta advertencia al público, de que se trata de una sala X.”²

Así pues, debe afirmarse que la Ley 1/82, constituye un claro anticipo de su desarrollo por Pilar Miró en el Real Decreto 1067/1983, de 27 de abril, regulador de las salas

¹ Op. cit., p. 157.

² BOE: Ibíd.

especiales de exhibición cinematográfica¹: el establecimiento de unas condiciones extremas para la exhibición de films pornográficos en nuestro país, según el modelo de la legislación francesa previa, y orientándose a una clara represalia censorial contra este tipo de cine, bordeándose la prohibición de facto. He aquí el último vestigio de la censura cinematográfica estatal en España.

Las principales decisiones de Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía constituyeron un hito considerable en la historia de las políticas cinematográficas españolas. Según una persona que trabajó en puestos de responsabilidad junto a Miró, Carmelo ROMERO:

“Pilar dio un giro copernicano a la hasta entonces dubitativa política cinematográfica de la UCD. Pilar hizo tabla rasa de todo lo anterior y dotó a su actuación de una singularidad y hasta, yo diría, radicalidad, que han conferido una impronta especial a su “reinado”. Algunos ejecutivos de la MPA norteamericana la comparaban con “Isabel la Católica”.²

Las nuevas políticas supondrán la erradicación de una serie de prácticas más o menos dudosas que se vienen dando en el cine español desde los años 60, y también desde la clasificación “S”, con un espíritu que ROMERO no duda en calificar de “cruzada”. Así, según el mismo autor a propósito de Pilar Miró:

“Sus enemigos en la Dirección General fueron, prácticamente, los mismos que había padecido en su actividad profesional. Los productores que cicateaban los

¹ https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1983-12611

² ROMERO, Carmelo: “Pilar Miró. Directora General de Cine”, en *Nosferatu*, nº 28, San Sebastián, 1998, p. 54. El autor afirma, asimismo, que era la primera vez que un profesional en activo del sector –en lugar de un político o un funcionario– asumía el mando de las políticas del cine en España. En realidad, uno de los Directores Generales nombrados por el Gobierno Suárez procedía de la producción cinematográfica: José García-Moreno, titular de la Empresa Films Montana, SA, que participara en varias coproducciones desde 1967 y a lo largo del “Período Oscuro”, entre ellas, las hispano-italianas *Cazador de recompensas* (Tonino Valerii, 1967) y *Alta tensión* (Julio Buchs, 1972), la hispano-alemana *Bésame, monstruo* (Jesús Franco, 1967), o la hispano-italo-francesa *Las Amazonas* (Terence Young, 1975), así como alguna producción autóctona, como *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969), si bien es cierto que no se le conoce actividad profesional en el sector, posteriormente a la caída de las coproducciones internacionales en 1975.

medios necesarios a los directores, que les obligaban a rodar en menos semanas de las precisas y que discutían la autoría de las películas, en cuanto “propietarios” de ellas. Los que hacían falsas coproducciones que pasaban como españolas. Los que, al amparo de la vergonzante “S”, hacían subproductos eróticos. Los distribuidores y los exhibidores, que no defendían suficientemente el cine español. Las multinacionales que cubrían el expediente de las licencias de doblaje con películas baratas, que descuidaban abiertamente. Los profesionales rutinarios y los funcionarios burocráticos. En suma, todos los que, según ella, no amaban suficientemente el cine español y lo utilizaban para sus negocios. Sus enemigos eran los enemigos de “su” cine español. Contra todos ellos va a emprender Pilar su “cruzada”.¹

También afirma ROMERO² que la implantación de la X y la supresión de la S por la nueva legislación supusieron una reducción del 30% de la producción de largometrajes españoles. La clasificación X llega, como ya se ha dicho, en desarrollo de la Ley 1/82 del Gobierno Calvo Sotelo y su Director General de Cinematografía, Matías Vallés.

El aspecto más importante de la llamada Ley Miró (en realidad, Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española)³ será el de las ayudas, que pueden llegar hasta un 50% de la financiación de la película, y que se regían por criterios de calidad artística puntuados por comisiones de profesionales del sector, en lugar de por el mero automatismo del control de taquilla.

Asimismo, Pilar Miró establece, por una Orden y una Resolución de 1984,⁴ una aportación mínima del 30% para las coproducciones, controlando además las

¹ Op. cit., p. 53.

² Ibid., p. 54.

³ https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1984-688

⁴ Orden de 26 de septiembre de 1984, por la que se regula la realización de películas españolas en coproducción:
http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1984-22251

aportaciones técnicas y artísticas. El objetivo primordial era dificultar las coproducciones minoritarias. Ello afectará también negativamente al volumen de negocio y el mercado de trabajo.

Otro aspecto llamativo de la Ley Miró es la limitación de la distribución de películas extranjeras en España manteniendo una cuota de pantalla de 4:1, para así limitar la aplastante hegemonía comercial norteamericana,¹ así como la implantación de una cuota de exhibición de 3:1, frente a la 2:1 anterior, en previsión de la disminución de la producción nacional.² Como ya se ha dicho, uno de los objetivos primordiales de este decreto era que se produjeran “menos y mejores” películas españolas, por lo que, como es bien sabido, se tendió a favorecer el cine de gran presupuesto en detrimento del de bajo presupuesto.

Además, en septiembre de 1983 se firmarán nuevos acuerdos cine-TVE en que se establecerá un pago mínimo de 18 millones de pesetas en concepto de derechos de emisión televisiva, así como una cuota de pantalla de 4:1.³

Por estas y otras razones, y aunque continuista con las propuestas de Enrique Thomas de Carranza en 1970, la nueva legislación del PSOE supondrá un cambio cualitativo y una redefinición de las políticas cinematográficas, que abrirá una nueva etapa histórica y continuará influyendo en gran parte de las políticas oficiales españolas en materia de cine, al menos hasta la crisis económica oficialmente iniciada en el año 2008.

Resolución de 2 de octubre de 1984, de la Dirección General de Cinematografía, para la aplicación de la orden de 26 de septiembre de 1984 por la que se regula la realización de películas españolas en coproducción:

http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1984-22963

¹ Ibid., p. 54.

² RIAMBAU, en GUBERN et al. (2009), op. cit., p. 402.

³ HOPEWELL (1989), op. cit., pp. 398-399.

5. ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS DEL CINE ESPAÑOL (1969-1983).

5.1. Los formatos de rodaje y pantalla.

Ya se comentó, en el capítulo de El thriller español del “Período Oscuro”: aspectos históricos, que un 25% de los policíacos españoles realizados en este período, fueron rodados y procesados en Techniscope. De ellos, un 74%, aproximadamente las tres cuartas partes, fueron coproducciones hispano-italianas, ya que, como se dijo en su momento, se trata de un sistema de patente itala, que prácticamente desaparecerá de nuestro cine —o quedará reducido a la mínima expresión— a partir de la caída de las coproducciones internacionales con la cinematografía española de 1974 a 1975. La mayoría de esas coproducciones se realizaban con Italia.

El Techniscope fue inventado por Giulio Monteleoni y Giovanni Ventimiglia para los laboratorios Technicolor de Roma, hacia mediados de 1963: la primera película filmada con este sistema fue la italiana *Ayer, hoy y mañana* (*Ieri, oggi e domani*, 1963), de Vittorio De Sica.¹ El procedimiento consistía en la partición del fotograma normal cuadrado de 1: 1’33, para conseguir, así, fotogramas superpanorámicos con una relación de aspecto *scope* 1: 2’35. Con ello, se aprovechaban únicamente 2-Pin (dos perforaciones) por banda, frente a las 4-Pin (cuatro perforaciones) del fotograma normal, y esto suponía un 50% de ahorro del negativo de rodaje.

¹ RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1969): *Técnica de la cámara cinematográfica*. Madrid: Taurus, pp. 263-264, y RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (2007): *Motion Picture Photography: a History*. Jefferson: McFarland and Company, Inc., p. 318.



FIG. 1—Positive print made from clip of Techniscope 2-perforation negative as exposed in the camera, shows full scope of system's photographic coverage.



FIG. 2—For projection prints, the Techniscope color negative is enlarged and printed in squeezed (anamorphic) 4-frame format. (Illustrations courtesy Mitchell Camera Corporation.)

Figs.1-2. Fotogramas de Techniscope tal como se ven en cámara (dos perforaciones, y ratio 1: 2'35) y su positivo anamórfico (cuatro perforaciones, y ratio 1: 1'17).

Como la superficie de negativo a impresionar era menor, los rayos de luz procedentes del punto nodal posterior del objetivo se concentraban en un área asimismo mucho más pequeña. El resultado era un considerable aumento de la distancia hiperfocal (H) del objetivo a utilizar, y, consiguientemente, de la profundidad de campo o de foco, que casi duplicaba la de cualquier otro formato de rodaje esférico: en este sentido, por ejemplo un 50 mm se comportaba casi como un 25. Tanto los *spaghetti-westerns* de Sergio Leone de 1964-1968 como el célebre film de espionaje *Ipcress* (*The Ipcress File*, Sidney J. Furie, 1965), rodados todos ellos en Techniscope, marcaron un hito en el empleo de las posibilidades estéticas y narrativas de tan amplia profundidad de campo en el encuadre. Posteriormente, el fotograma del negativo se estiraba para su positivado (generalmente en 35 mm, pues el 70 mm era un formato más costoso) hasta obtener una imagen anamórfica con una ratio de aspecto aproximada de 1: 1'17 (Fig. 1). El resultado de ello era una pérdida de resolución de la imagen, por lo que algunos fotogramas de

películas filmadas en este sistema se ven ligeramente borrosos. Para prevenir tales problemas, se debía trabajar con película de grano fino y ópticas con gran resolución de imagen, sobre todo en grandes angulares y teleobjetivos. Sin embargo, el ahorro en películas de bajo presupuesto de la época, conllevó muchas veces el escamoteo de objetivos de la calidad apropiada, lo que dio lugar a flagrantes pérdidas de resolución en muchas películas a partir del estiramiento anamórfico del fotograma en laboratorio. Finalmente, y como cualquier otra película anamórfica, esta había de proyectarse en sala con ópticas cilíndricas anastigmáticas o desanamorfizadoras, y de este modo se podía visionar en su ratio de aspecto original.¹ Según el prestigioso y veterano restaurador cinematográfico (y experto también en trucajes artesanales, positivado y duplicado fotoquímicos) Juan José Mendy Igoa,² sólo una empresa de laboratorios en España tenía licencia de Technicolor para el procesado y copiado en Techniscope: Fotofilm. Sin embargo, este dato no es exacto, ya que también Madrid Film solicitó y obtuvo una licencia de estas características, al menos a la luz de lo comprobado en la filmografía elaborada por el autor de este trabajo. Aparte del ahorro de negativo, los amplios encuadres de este superpanorámico de bajo coste permitían también un ostensible ahorro de planos, debido al amplio campo abarcado por esta pantalla ancha. Así, con un plano de a dos o de a tres (un *two shot* o *three shot*), o jugando con la gran profundidad de campo de este superpanorámico esférico a dos o tres términos de profundidad, podían ahorrarse asimismo varios emplazamientos de cámara y los consiguientes planos al corte.

¹ Op. cit., pp. 263-264, KONIGSBERG, Ira (2004): *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Tres Cantos: Akal, p. 535, y entrevista con el veterano director de fotografía y presidente de Cámara Rental, Andrés Berenguer Serra (13/11/2015), y con Juan José Mendy (23/11/2015).

² Premio Tecnológico *Segundo de Chomón* 2013 de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.



Fig. 3. Diálogo resuelto mediante un plano de a dos aprovechando la composición ancha y profundidad de campo del Techniscope, en *Una droga llamada Helen/ Paranoia* (Umberto Lenzi, 1969).

El aprovechamiento de esa considerable profundidad de campo del Techniscope para las posibilidades estéticas y narrativas del cine de la época, es una constante durante estos años, apreciable principalmente en el barroquismo estético del *giallo*. En esta corriente filmica, el papel de la mirada es esencial: se trata de historias de crímenes en serie con un fuerte componente erótico y de voyeurismo. La función de la mirada juega con la posición intrusa y *voyeur* del propio espectador, a quien incluso se le identifica reiteradamente con el asesino mediante planos subjetivos: esa homodiégesis narrativa es lo que hace del *giallo* un cine de la perversión de la mirada y del erotismo de la destrucción y de la muerte: *somos nosotros* quienes matamos. Además, esa mayor profundidad de campo del Techniscope contribuía a la construcción de encuadres barrocos cimentados en las miradas furtivas y a larga distancia de personajes que sospechaban de otros o los acechaban con delectación perversa. Pero también el ancho de pantalla del superpanorámico contribuía precisamente a esa función de la mirada, a la lectura horizontal de un encuadre donde se confrontaba al observador y al observado, o a la víctima y al verdugo, lectura también potenciada por la profusa utilización de grandes angulares que profundizan el espacio. El *giallo* es el máximo ejemplo de

estilización en el thriller de la época, en cuanto que, partiendo de excusas argumentales nimias e incluso trilladas, supo construir un cine puramente formalista, una suerte de esteticismo de la mirada perversa, homenajeado por Quentin Tarantino en la forma filmica y la banda sonora de su *Death Proof* (2007), no en vano también rodada en superpanorámico, y, precisamente, centrada en la escopofilia de un asesino en serie...





Figs. 4-7. Varios ejemplos del uso de la profundidad de campo y la composición ancha del Techniscope para enfatizar la mirada en el *giallo* hispano-italiano. De arriba abajo: encuadre barroco y juego de miradas con espejos en *Una droga llamada Helen/ Paranoia* (Umberto Lenzi, 1970); Carroll Baker sospecha de su marido en la misma película; Ivan Rassimov muere reflejado en las gafas de su verdugo en *La perversa señora Ward/ Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1971); y plano subjetivo del asesino acechante en *Sumario sangriento de la pequeña Estefanía/ Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972).

El empleo de sistemas anamórficos en el cine español era prácticamente nulo, por diversas razones: ópticas mucho más caras; empleo de mucha mayor superficie de película (que había de ser especial para objetivos anamórficos); el objetivo se “comía” aproximadamente la mitad de la luz de la escena en relación a uno normal esférico; la profundidad de campo era unas cinco veces inferior a la de un objetivo normal, por lo que se rodaba con un foco casi siempre crítico; y, además, era preciso positivar mucho más material: copias en blanco y negro de varias tomas para comprobar el siempre problemático foco, y una en color de una sola toma, para supervisar también la calidad

global de la imagen. Es por esta carestía que los sistemas anamórficos (Panavision, Franscope, Totalscope, etc) gozaron de escaso predicamento en nuestro país.¹

Junto al 1: 2'35 del Techniscope y al canónico 1: 1'85 (panorámico ancho cinematográfico), tienen bastante importancia en el cine español de 1969-1983, el panorámico cuadrado o “formato de compromiso” 1: 1'66, y la ratio cuadrada “*Full Screen Academic*” 1: 1'37. Según Carlos Suárez, ello se debía a que en los años 60 y 70, TVE aún no ponía bandas negras para adaptar en el telecinado las películas con ratio de aspecto panorámica o superpanorámica: por esta razón, muchos cineastas rodaban en formatos cuadrados, para de ese modo asegurarse la exhibición de su película en televisión. Otra razón podría ser la apuntada por Pedro DEL REY²: el rodaje con apertura total de fotograma garantizaba que con el mero acoplamiento de una ventanilla en el proyector se accediera a cualquier tipo de formato panorámico.³

5.2. Equipos de rodaje.

También en el uso de las cámaras imperaba la ley del máximo ahorro, pues la crisis cinematográfica era considerable. Andrés Berenguer Serra, hijo del célebre y extraordinario director de fotografía Manuel Berenguer, y operador él mismo,⁴ sostiene

¹ Entrevista con Juan José Mendy, *Ibíd.*

² 2002, p. 71.

³ Tal parece ser el caso del thriller hispano-italo-alemán *Diabólica malicia/ El niño de la noche/ La tua presenza nuda* (Roberto Bianchi, 1971): la copia de explotación depositada en Filmoteca Española está en 1: 1'37, pero las fotos promocionales para salas de exhibición y *frames* de vídeo, que pueden encontrarse en Internet, están, respectivamente, en 1: 1'85 y 16/9.

⁴ De hecho es uno de los escasísimos miembros españoles de la *American Society of Cinematographers*, ASC. Llevó a cabo sus primeros cometidos técnicos en superproducciones norteamericanas de Bronston como *Salomón y la Reina de Saba* (*Solomon and Sheba*, King Vidor, 1959), o *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), y posteriormente fue segundo operador y director de fotografía de la segunda unidad, en *spaghetti-westerns*, ello antes de consagrarse definitivamente a la dirección de fotografía a partir de 1975, con films diversos en su haber, como *La larga noche de los bastones blancos* (Javier Elorrieta, 1979), *Escalofrío* (Carlos Puerto, 1980), o *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1981). Formaba también parte, en los años 60-70, de la empresa de alquiler de cámaras Ibercam, de la familia Berenguer, y que en 1977 se fusionó con Pérez Climent Cámaras (del segundo operador Eduardo Pérez Climent) y con Macasoli Cámaras (del operador Antonio Macasoli, sobrino del también director de fotografía Agustín Macasoli) para formar Cámara Rent (hoy Cámara Rental), que durante años fue la más importante casa española de alquiler de cámaras cinematográficas. Es por ello que su testimonio posee aquí un especial valor.

que la cámara empleada en la abrumadora mayoría de producciones autóctonas de la época, fue la Arriflex IIC (Fig. 2).



Fig. 8. Arriflex IIC. En la imagen pueden apreciarse la torreta circular de objetivos, el parasol rígido, la empuñadura cilíndrica que alberga el motor, el ocular réflex, y el chasis lineal.

La primera Arriflex, inventada por los industriales August Arnold y Robert Richter, y su jefe constructor Erich Kaestner, fue creada en 1936, y se cedieron algunos de sus prototipos para la filmación de *Olimpia* (Leni Riefenstahl, 1938). Sería oficialmente presentada en la Exposición Universal de Leipzig de 1937. Se empleó profusamente como cámara de espionaje de la Luftwaffe durante la II Guerra Mundial, situándola en el exterior del avión, en la panza, y con un mecanismo que permitía accionarla desde el interior; su cubierta, especialmente dura, permitía lanzarla en paracaídas a los frentes bélicos, para uso de los reporteros de guerra. Fue la primera cámara cinematográfica con sistema de visión réflex, mediante un obturador de espejo a 45° respecto del plano de la película. La fábrica de Arri, en la Turkenstrasse de Munich, fue reducida a escombros por los bombardeos aliados. Reconstruida en 1946, se fabricaron en ella los modelos de Arriflex II, de los cuales el último fue la Arriflex IIC, de 1964. En ella, el

crystal esmerilado del obturador producía una amplificación de la imagen de 6 ½ veces, para poder observarla a través del ocular, este dotado además de regulador de dioptrías. Originalmente, contaba con torreta circular de tres objetivos en posición no divergente (angular, medio y teleobjetivo), y también solía integrar un parasol-portafiltros rígido, o bien de fuelle. En su visor (que era fijo y no adaptable), la presión del ojo sobre el ocular hacía abrir un dispositivo de cierre automático que impedía la entrada de la luz. La Arriflex IIC tenía el motor en la base cilíndrica de la cámara, que asimismo servía como empuñadura manual. Incorporaba dos rodillos dentados en el chasis (lineal), que producían el movimiento de arrastre continuo de la película en su fase de extracción y almacenamiento. El mecanismo de arrastre de la cámara propiamente dicha era intermitente, con un solo garfio y sin contragarfios, y el canal de impresión constaba de pletina y contrapletina (contraventanilla de presión), esta con dos presores laterales, para optimizar la eficiencia del registro del negativo¹. Existía una cubierta de blindaje insonorizador de esta cámara, la Blimp Arriflex, pero era muy pesada y aparatosa, por lo que se utilizaba poco.² La repercusión internacional de la Arriflex IIC fue enorme: fabricantes de diversos países, entre ellos los EEUU o la República Popular China, la imitaron (la estadounidense Cameraflex es un claro ejemplo de ello). A lo largo de la segunda mitad de los 60, fue adoptada por la BBC de Londres, la RAI y el NO-DO, entre otros centros de producción de todo el mundo. En 1966, recibió el Óscar Técnico de la Academia de Hollywood. Existía un modelo especial para Techniscope (con obturador de 200° de abertura y ventanilla de 9'5 x 22 mm.),³ así como una montura

² Ello incidirá decisivamente en las formas de trabajo sonoro hasta al menos 1983, como se verá más adelante.

³ RAIMONDO SOUTO (1969), op. cit., p. 264.

especial para objetivos anamórficos. Podía emplear trípodes enanos, especialmente baratos.¹

Tanto por su baratura como por lo ya dicho de que algunos de sus modelos se adaptaron para Techniscope, fue la cámara más socorrida del cine de bajo presupuesto –es decir, de la inmensa mayoría del cine español- en aquella época. Debido a que no tenía contragarfios, entre la salida y la siguiente entrada del garfio del mecanismo de arrastre, la película podía “bailar”, quedar suelta. Es por ello que la cámara incorporaba la aludida contrapletina o contraventanilla de presión, con dos presores laterales con muelles. Naturalmente, este mecanismo de sujeción era muy imperfecto: cualquier mota de polvo un poco gruesa –o incluso una chinita microscópica si se rodaba en el desierto u otro sitio muy polvoriento, como era lo habitual, por ejemplo, en los *spaghetti-westerns*- podía introducirse dentro de la cámara, depositarse entre la contraventanilla y la película, y formar unas rayas considerables en esta: las llamadas rayas por el brillo. También podían ocasionarse por el mate de la película, pero ello era mucho menos frecuente. Además, la mala fijación producía muchas veces que los fotogramas temblasen. Por ejemplo, para que los rótulos de crédito no “bailasen” a consecuencia de ello, el experto Pablo Núñez había de fijarlos sobre fotogramas en negro.²

Por estas razones y la excesiva simplicidad de su mecanismo, la Arriflex IIC era despectivamente conocida entre los profesionales del cine como “la máquina de coser”. No obstante, su bajo precio de alquiler y sencillo uso, la hacían idónea para producciones de bajo coste, muchas veces con equipos técnicos de segunda o tercera,

¹ CUEVAS, Antonio (2010): *Manual básico de tecnología audiovisual*. San José: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Recuperado de:

http://issuu.com/cccpcostarica/docs/50_historia_tcnica_de_la_cinematografia_-_5/22;

RAIMONDO SOUTO (1969), op. cit., pp. 93-98 y 101-102; RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1973): *Técnica del cine documental y publicitario*. Barcelona: Omega, pp. 98-100; RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1976): *Manual de cine, audiovisuales y video-registros*. Barcelona: Omega, pp. 4-6; y (1997): *Manual del cámara de cine y video*. Madrid: Cátedra, pp. 58 y 268-270; Entrevista con Andrés Berenguer el 13/11/2015, y con el director de fotografía Carlos Suárez Morilla, el 25/11/2015.

² Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro (28/12/2015).

sin cualificación ni experiencia verdaderamente amplias.¹ Su ocular de cierre automático poseía también importancia, ya que permitía al operador observar la escena mientras rodaba, sin preocuparse de que la película se velase por la entrada de luz a través del visor: ello facilitaba una mayor espontaneidad del trabajo y una mayor tendencia a la improvisación, tan necesaria cuando se trabajaba en condiciones económicas extremas...² Además, la ligereza de la Arriflex IIC, así como su empuñadura cilíndrica, permitían y facilitaban operarla en mano, fuera para sustituir al *travelling* en films de explotación, o para crear un efecto semidocumental (a la manera del *cinéma-verité* o las nuevas cinematografías de los 60: recuérdese el uso de cámaras ligeras Caméflex Éclair por los operadores de la *Nouvelle Vague*, o de 16 mm por el NCE).³ Los ejemplos de estilo semidocumental con cámaras en las nuevas cinematografías abundan en todo el mundo: *Moi un noir* (Jean Rouch, 1958), *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *Voto más fusil* (Helvio Soto, 1970), etc., etc. En el thriller español de 1969-1975, pueden verse ejemplos de ello en *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1969), donde en ciertas escenas se buscaba un efecto de cine directo para reafirmar la vigencia de la miseria y la sordidez en la España rural profunda (el film está ambientado en tiempos isabelinos); o películas de explotación de ínfimo presupuesto, como el *Krimi Jack el Destripador de Londres* (José Luis Madrid, 1971), o el peculiar *giallo Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972).

¹ Entrevista con Andrés Berenguer: *Ibíd.*, y entrevista con Carlos Suárez, *Ibíd.*

² Un caso conocido de film terrorífico del “Período Oscuro”, *El espectro del terror* (José María Elorrieta, 1972) se rodó, según atestigua el actor protagonista, sin guión técnico alguno y en gran medida a partir de improvisaciones de los actores y el director, en un método de trabajo espontaneísta, más propio de un reportaje o un documental, que de una cinta de ficción. Véase al respecto David MONTALVO: “El espectro del terror”; MONTALVO: “Entrevista a Javier Elorrieta”; y MONTALVO: “Entrevista a Aramis Ney”, en *Exhumed Movies*, nº 8, enero 2015, pp. 64-81.

³ Véase al respecto Rafael R. TRANCHE: “El contexto tecnológico y televisivo del “Cinéma verité”, en ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa, y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Las Palmas/ T&B Editores, pp. 29-37.



Fig. 9. Arriflex 35 BL. En la imagen pueden apreciarse el parasol de fuelle, el ocular periscopico adaptable, y el chasis coaxial.

A partir de la segunda mitad de los 70, esta cámara comenzó a ser sustituida paulatinamente por otro modelo ligero del mismo fabricante: la Arriflex 35 BL, mucho más perfeccionada. Sus primeros prototipos fueron dados a conocer en la Photokina de 1970. Ya tenía un sistema de arrastre intermitente con garfio de doble diente (es decir, dos garfios, uno a cada lado de la película), y de fijación mediante dos contragarfios: es decir, un sistema de fijación muy superior al de la Arriflex IIC. Sistema de visión réflex, con obturador de espejo a 45°, que ampliaba la imagen 6 ½ veces, y visor periscopico adaptable a 120°, para poder acomodarlo a la posición del operador, y, al igual que el de la Arriflex IIC, provisto de cierre automático. Pero la gran novedad de esta cámara residía en que era relativamente ligera (pesaba en torno a 11 Kg.) y, sobre todo, silenciosa (con un nivel de ruido de 39 dB), lo que ya me permitía rodar con sonido directo, sin necesidad de aparatosas cubiertas insonorizadoras.¹ Con ello, se había logrado un considerable avance tecnológico: una cámara ligera insonorizada, apta tanto para operarla en mano, como para los más exigentes rodajes de estudio. Además, estaba

¹ RAIMONDO SOUTO (1973), op. cit., pp. 100-102; y RAIMONDO SOUTO (1976), op. cit., pp. 3-4.

lo bastante bien equilibrada como para operarla también al hombro,¹ lo que la convertía en una cámara tan manejable como la Arriflex IIC.

Asimismo debe anotarse el empleo en esta época de cámaras Mitchell para una minoría de producciones de mayor presupuesto, sobre todo para el rodaje en interiores de estudio. La Mitchell BNCR (Fig. 4), cámara pesada insonora de estudio con un excelente sistema de fijación, surgió hacia 1968, a partir del perfeccionamiento de la antigua BNC. El motor poseía dos garfios de doble diente para el arrastre propiamente dicho (es decir: cuatro garfios, dos para aprisionar cada lado de la película), y otros dos contragarfios dobles (esto es, cuatro contragarfios) para la fijación. Además, ya incorporaba un sistema de visión réflex (que amplificaba diez veces la imagen) a diferencia del sistema *rack-over* de los anteriores modelos, que aún exigía desplazar lateralmente el cuerpo de cámara para situar la lupa de enfoque detrás del ocular en la preparación de la toma, y luego de nuevo retornarlo a la posición inicial para la filmación). Poseía un obturador de acero con las palas plateadas que transmitía el 93% de la imagen captada por el objetivo.² Estas innovaciones técnicas acabaron con los inconvenientes de los viejos sistemas de visión en las cámaras pesadas de estudio, y permitieron un trabajo más fluido, acorde con los nuevos tiempos.

¹ SAMUELSON, David W. (1984): *La cámara de cine y el equipo de iluminación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 95.

² RAIMONDO SOUTO (1969), op. cit., pp. 65-72; RAIMONDO SOUTO (1976), op. cit., pp. 10-11.

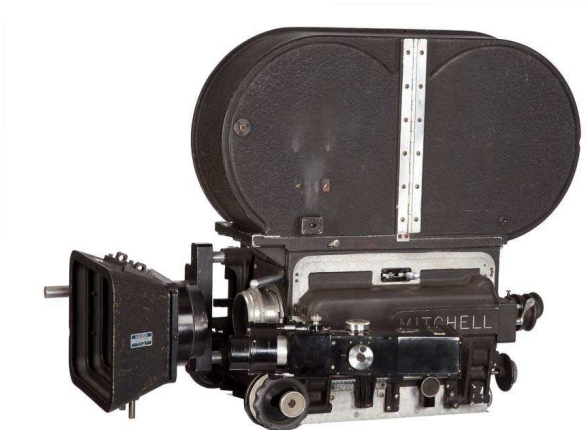


Fig. 10. Mitchell BNCR, con parasol rígido, ocular réflex y chasis lineal.

Los trípodes de cámara empleados en la época solían ser de madera, con cabezas Arri de fricciones horizontales y verticales muy elementales y un tanto fastidiosas de manejar, lo que obviamente dificultaba la fluidez de los movimientos de cámara. Parece ser que a mediados de los 70 comenzaron a ser sustituidos por trípodes de acero inoxidable. La gran revolución llegaría en los ochenta con la cabeza fluida O'Connor, que sustituiría definitivamente a las cabezas de fricción en el cine profesional. A la hora de valorar el cine de 1969-1983, debe tenerse en cuenta, pues, que los trípodes empleados en la época no tenían la fluidez que tienen hoy, provistos como están de un sistema de cabeza fluida con aros de silicona y de un complejo y práctico sistema de anclajes y fricciones graduables... Por aquel entonces, la dificultad de operar panorámicas y correcciones era mucho mayor que en la actualidad.



Fig. 11. Arriflex IIC (con parasol de fuelle) en cabeza Arri de fricción y trípode de madera.

En cuanto a las cabezas de manivelas (Fig. 6) –aparte de ser mucho más caras y requerir por aquel entonces operadores más especializados y experimentados en su manejo, los cuales escaseaban-, solían ir destinadas a cámaras más pesadas y costosas que las empleadas habitualmente en el cine español, como las Mitchell BNCR, y sólo se utilizaban en una minoría de producciones con mayor presupuesto.¹ Estas cabezas siguen siendo hoy las mejores, aunque también las más complejas de manejar, y desde luego son absoluta garantía de una perfecta fluidez de los movimientos de cámara... lujo que, por ambas razones (operador especializado y mayor carestía) no pudieron permitirse la mayoría de productores españoles de la época.

¹ Entrevista con Andrés Berenguer: *Ibíd.*, y entrevista con Carlos Suárez, *Ibíd.*



Fig. 12. Un modelo de la cabeza Mitchell de manivelas, empleada para cámaras pesadas.

Otro aspecto destacado en la cinematografía de la época, es el del uso de objetivos zoom. Con el movimiento de las ópticas del objetivo de focal variable, se pretendía ahorrar el rodaje de varios planos al corte, así como lograr una caligrafía de cámara, reemplazando el coste adicional del alquiler de maquinaria auxiliar: grúas, raíles y carros de *travelling*. A medida que los nuevos zooms, con mayores luminosidad y resolución, van sustituyendo a los viejos (como el Transfocator o el Bérthiot, que además carecían de motor y habían de accionarse de forma enteramente manual, con una palanca), se va extendiendo la moda del uso de este tipo de objetivos en la cinematografía mundial a lo largo de las décadas de los 60 y 70.



Figs. 13-14. Zooms Angénieux 25-250 T 3.9 y Cooke 20-100 T 3.1.

A partir de mediados de los 60 en España (al menos hasta el fin del auge de las coproducciones internacionales en 1975), lo más frecuente era el uso de zooms Angénieux y Cooke, ambos con mucha más resolución y luminosidad que los precedentes, los Bérthiot. En exteriores, se utilizaban Angénieux 25-250 Serie C (Fig. 7), de luminosidad T 3.9,¹ y, en interiores, los Cooke 20-100, con luminosidad T 3.1 (Fig. 8). Parece ser que ya a finales de los 70, empezaron a ser sustituidos por otros objetivos más perfeccionados aún, sobre todo en cuanto a resolución: los Varotal. El Varotal 25-250 se empleaba para exteriores, y poseía una luminosidad T 4; para interiores, se utilizaba el 20-100, con luminosidad T 2.5.² Sin embargo, ni la citada Arriflex 35 BL ni el zoom Varotal, predominaron en el cine español de 1969-1983, debido a su carestía. No obstante, según el productor –junto con Antonio Cuevas– del film quinqué *La patria del “Rata”* (Francisco Lara Polop, 1980), Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, en esta película ya se emplearon zooms Varotal 25-250 y 20-100, así como el habitual juego de ópticas fijas Zeiss, aunque las dos cámaras utilizadas eran aún sendas Arriflex IIC, y durante el rodaje no se grabó sonido directo ni como referencia: se rodó *en mudo*, para posteriormente doblar a los actores y agregar los efectos sonoros. Caso opuesto es el de *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980), también producción de Bermúdez de Castro, y título emblemático de la “comedia madrileña” y de la llamada “Escuela de Yucatán”: se rodó con sonido directo –lo que contribuye positivamente a la sensación de naturalidad que se desprende del conjunto–, y con cámara Arriflex 35 BL. En exteriores, se usaron los zooms Varotal 25-250 (un día) y Angénieux 25-250 Serie C (dos días), así como ópticas fijas Zeiss durante el resto del rodaje. Debe anotarse que, para los exteriores nocturnos, se rodó con óptica especial

¹ En diafragma de transparencia corregida, esto es: la luminosidad real del objetivo, comprobada en laboratorio.

² Entrevista con Andrés Berenguer: *Ibíd.*, y entrevista con Carlos Suárez, *Ibíd.*, y RAIMONDO SOUTO (1976), *op. cit.*, p. 97.

ultraluminosa Zeiss.¹ Es decir, que, por un lado, los imperativos presupuestarios exigían combinar varios tipos de materiales técnicos de desigual calidad, y, por el otro, ello también se adecuaba a ciertos criterios estéticos del film: por ejemplo, en películas de género se tendía a emplear el doblaje, mientras que para las cintas más naturalistas y costumbristas de la “comedia madrileña”, obviamente era preferible el sonido directo.

La llegada de nuevos zooms con mayor luminosidad y resolución tuvo gran importancia, pues permitió, verbigracia, rodar en exteriores nocturnos con objetivos de focal variable, y aparte de ello, supuso una nueva mejora y un nuevo ahorro en una cinematografía necesitada de gran calidad óptica ante los problemas de resolución del Techniscope o la escasez de aparatos de iluminación, sobre todo en exteriores.

No obstante, también se empleaban objetivos primarios (de focal fija) Baltar para producciones de mayor empeño económico con cámaras Mitchell BNCR. Los primarios utilizados para films de bajo presupuesto, solían ser Schneider, Cooke o Zeiss.²



Fig. 15. Zoom Varotal 25-250 T 3.9/4.

¹ Entrevista con el productor cinematográfico Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, profesor de Producción Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, el 28/12/2015, y archivo personal de Ramiro Gómez Bermúdez de Castro.

² Entrevista con Andrés Berenguer: *Ibíd.*

5.3. La grabación del sonido.

La aparatosidad de la cubierta insonorizadora de la Arriflex IIC (la Arriblimp) era razón de que apenas se utilizara. Debido al ruido del motor de estas cámaras, se trabajaba con sonido de referencia (tomado por el sonidista con un magnetófono portátil, que entonces solía ser de modelo Nagra-3 o Nagra-4). Este –junto con las hojas de *script*– se empleaba como guía para el doblaje y sonorización de la película en estudio. Debido a este método de trabajo, en las fichas técnicas del período 1969-1975 no suele ir acreditado el jefe de sonido de la película, pero sí los estudios de sonido (por ejemplo, Arcofón). Ello comenzará a cambiar en España a partir de finales de los 70, ya en época de la Transición, cuando las cámaras ligeras insonorizadas y de bajo coste Arriflex 35 BL, permitan ya el empleo de sonido directo, aunque no sea todavía el método de trabajo predominante.¹ En títulos emblemáticos del cine de la época, como *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980), o *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1981), pueden percibirse ya estos cambios, aunque los cineastas de género de bajo presupuesto (como Jesús Franco, León Klimovsky o Jacinto Molina) proseguirán con idénticos e inmutables métodos de trabajo, ello por razones presupuestarias: las ratios normales de negativo de rodaje en aquella época eran de 4:1 o 5:1, pero muchos cineastas de género de bajo presupuesto como Franco o Molina partían de un presupuesto previo *inamovible* y a tanto alzado, y ganaban dinero ahorrando sobre él a posteriori.² Además, el sonido directo era más costoso también porque implicaba un mucho mayor gasto de negativo: ya se trabajaba con ratios de a partir de 8:1, porque la claqueta, y el cantar “motor”,

¹ Entrevista con Andrés Berenguer: *Ibíd.*

² Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, *Ibíd.* Entre los veteranos del mal llamado *cine de subgéneros*, era costumbre rodar a toma única. Según testimonio del actor José Ruiz Lifante: “Klimovsky iba a toma única, cierto; pero no sólo él, sino muchos de los directores que realizaban este tipo de películas. Había un tema, que no sé si conoces, que eran las licencias de doblaje. Por este motivo, se hacían muchas películas de bajo presupuesto, para conseguir únicamente estas licencias para doblar. Es decir, el productor que hacía la película conseguía una licencia para que le dejaran doblar una película extranjera. Y claro, todo valía con tal de conseguir lo que ellos querían...” (en José Luis SALVADOR ESTÉBANEZ: “José Lifante: entrevista con el vampiro”: *Exhumed Movies*, nº 7, mayo de 2014, p. 194).

“cuadro” y “acción”, ocupaba muchos más fotogramas que rodar *en mudo*.¹ Según el sonidista Miguel Polo, hasta 1983 sólo dos productoras trabajaban sistemáticamente con sonido directo: la de Elías Querejeta y la de Luis Megino. Entretanto, se dieron algunas excepciones de cineastas debutantes o de la citada “Escuela de Yucatán”.² Es de suponer que, a raíz de la caída del cine de género de bajo presupuesto con la llamada Ley Miró de diciembre de ese año, la Arriflex IIC fuera definitivamente sustituida por la Arriflex 35 BL. Pero, a pesar de las variadas excepciones a la regla, parece ser que en el lapso 1969-1983 abarcado por este trabajo, predominó el rodaje *en mudo* con Arriflex IIC, y el doblaje posterior.

5.4. Películas y emulsiones.

En cuanto a los sistemas de color empleados, debe anotarse que en los años 60-70 se viene produciendo un considerable incremento de las emulsiones tricromáticas sustractivas *monopack*.

Recuérdese que los sistemas de color implicaron inicialmente una considerable mengua de la sensibilidad de la película: el primer Technicolor tricromático tuvo una sensibilidad de 10 ASA.³ En los años 30, la sensibilidad de la película pancromática en blanco y negro había llegado a magnitudes como los 32 ASA (Super Pan Negative, de Agfa, 1934), o incluso los 40 ASA (Super X de Eastman-Kodak, 1935).⁴

Tras la invención del Agfacolor en 1936, y sobre todo a partir de su paso al dominio público en 1945 como consecuencia de la victoria aliada en la II Guerra Mundial, se extenderán por todo el mundo diversos sistemas de color sustractivos de película

¹ Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, *Ibíd.*

² Entrevista con Miguel Polo, el 30/12/2015.

³ FROUARD y GUINOT, en PASSEK, Jean-Loup (dir.) (1992): *Diccionario del cine*. Madrid: Rialp, p. 147.

⁴ SALT, Barry (1983): *Film Style and Technology: History and Analysis*. Somerset: Starword, p. 257, y Rafael R. TRANCHE: “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, en *Historia Social*, 63, 2009, p. 94.

tricromática *monopack* con acopladores: es decir, tres capas fotosensibles (sin incluir gelatinas y filtros intermedios, o la capa antihalo) que incluían, mezclados con el bromuro de plata, los acopladores: compuestos cromógenos sensibles a cada uno de los colores-luz primarios aditivos RGB, y que en los baños químicos reaccionaban por oxidación, dando lugar a los colores complementarios de la escala sustractiva CMY. Ello en principio implicó una más que notoria merma de la sensibilidad de las emulsiones, en relación con los avances técnicos de películas de alta sensibilidad en blanco y negro, conseguidos sobre todo a partir de los años 30. Por ejemplo, el primer Eastmancolor, en los años 50, tenía una sensibilidad de 25 ASA para película de luz de tungsteno (3.200 K), y de 12 para película de luz día (5.600 K). Las emulsiones en Gevacolor eran, en aquel momento, las que mayor sensibilidad aportaban: 40 ASA para luz de tungsteno.¹ Resulta curioso leer las instrucciones de los laboratorios en aquella primera época del color por acopladores: debido a la baja sensibilidad, pobreza del margen de contraste y de la latitud y problemas de resolución, se prohibía el uso de un maquillaje muy recargado, de difusores ópticos en la cámara, y se recomendaba iluminar con la mayor uniformidad posible (pues de lo contrario, las sombras o zonas demasiado subexpuestas, podrían adquirir la coloración de la principal capa cromógena sensibilizada en ese momento).² Debido a este problema, es que durante años se empleaba un vivo contraste cromático en el encuadre a través del vestuario y la escenografía (y a veces, de filtros de realce cromático en la iluminación): era la forma de compensar el bajo contraste obligado en la clave de luz utilizada, y de asimismo contribuir a la sensación de tridimensionalidad del encuadre... Otro problema sobreañadido es que los sistemas de fijación de la cámara no estaban perfeccionados

¹ CONNIO SANTINI, Carlos (1954): *Introducción al color*. Buenos Aires: Laboratorios Alex, S.A., p. 35.

² Op. cit., pp. 10 y 34.

aún para la película tricromática *monopack*,¹ que, al ser más gruesa, se curvaba ligeramente en ventanilla, por lo que era preciso hacer muchas más pruebas de foco, colimado del objetivo, etc, que trabajando en blanco y negro.² La baja sensibilidad de la película de color obliga a descartar las lámparas de incandescencia, y se vuelve a rodar con arcos voltaicos, luces de gran potencia, pero extremadamente caras, muy caloríficas y harto peligrosas, fundamentalmente por despedir gases tóxicos³. Por ello (mayor carestía de la iluminación, pero también de las propias emulsiones tricromáticas *monopack*), el color determinará, durante un tiempo, un aumento presupuestario inalcanzable para las cinematografías pequeñas e independientes.

Como se ha visto, pues, la baja sensibilidad de la película de color influía decisivamente tanto en los métodos de trabajo, como en el proceso de producción y el resultado final. Pero, en 1959, Eastman-Kodak lanza al mercado el primer negativo de rodaje en Eastmancolor con sensibilidad de 50 ASA para D (luz día: 5.600 K) y de 25 ASA para T (luz de tungsteno de 3.200 K): la película 5250, lo que permitirá extender su uso⁴. Sin embargo, en las nuevas y audaces cinematografías independientes de los 60 (la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* británico, el *Cinema Novo* brasileño... y por supuesto, el Nuevo Cine Español (NCE) y la Escuela de Barcelona) el rodaje, con luz natural y escasos rellenos, debe realizarse todavía, en la mayoría de las ocasiones, con película en blanco y negro, cuya sensibilidad era mucho mayor, cosa que también permitía más juegos de subexposiciones, contrastes altos y sobreexposiciones, dada su mayor latitud y margen de contraste. Con todo, en los años 60 se va generalizando el uso del color en la industria cinematográfica internacional. Los avances técnicos prosiguen decisivamente

¹ Las emulsiones tricapa por acopladores eran conocidas como *monopack* o bien *tripack integral*.

² Op. cit., p. 25.

³ Entrevista con Andrés Berenguer: Ibíd., y entrevista con Carlos Suárez, Ibíd.

⁴ http://motion.kodak.com/US/en/motion/About/Chronology_Of_Film/1940-1959/default.htm

con la llegada de la emulsión Eastmancolor 5254 T, con 100 ASA, en 1968,¹ lo que permitirá en buena medida extender el uso del color desde ese momento. La 5247 T sale en 1974, con 100 ASA, pero un grano más fino que la 5254, y, el mismo año, asimismo fue lanzada la 5247 D (para luz día: 5.600 K), con 64 ASA. Según Carlos Suárez, a partir de los 80, fueron llegando y generalizándose también la efímera, pero premiada, 7/5293 T, de 1982, y que dejó de fabricarse en la primavera de 1983², y la 7/5294 T (de 1984),³ de 250 y 400 ASA respectivamente. Como puede apreciarse, a lo largo de la mayor parte del “Período Oscuro” de 1969-1975, se utilizaron emulsiones de 100 ASA para luz de tungsteno, y de casi la mitad de sensibilidad para luz día. Así pues, la alta sensibilidad tal como hoy la conocemos, con mucha mayor latitud y mayores posibilidades en etalonaje y posproducción, no llegaría al cine hasta comienzos de los años 80. Por supuesto que, también en los años 70, otros sistemas de color *monopack* por acopladores habían alcanzado igualmente cotas parecidas a las del dominante Eastmancolor: con 100 ASA para 3.200 K, y 64 para 5.600 K: tal es el caso de la Gevacolor 6.55, o la 8516 T y la 8516 D de Fujicolor.⁴ El Gevacolor, otro derivado del Agfacolor e inventado en Bélgica en 1947, fue el sistema de color más utilizado en España después del Eastmancolor, porque la casa fabricante vendía la película a un precio muy bajo, en oferta vinculante de negativo y positivo.⁵ Además, desde 100 ASA se podía forzar un diafragma más en revelado a partir de lo obtenido en rodaje, sin provocar por ello un grano intolerable en la imagen.⁶

¹ http://motion.kodak.com/US/en/motion/About/Chronology_Of_Film/1960-1979/default.htm

² http://motion.kodak.com/US/en/motion/About/Chronology_Of_Film/1980-2000/default.htm

³ Ibid.

⁴ RAIMONDO SOUTO (1976), op. cit., pp. 52 y 55.

⁵ Entrevista con Juan José Mendy: Ibid., y RYAN, Roderick T. (1977): *A History of Motion Picture Color Technology*. Londres: Focal Press, pp. 190-197; recuperado de: <http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1308/#/>.

⁶ Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro: Ibid., y entrevista con Carlos Suárez: Ibid.

Los años 60 y 70 serán, pues, etapa decisiva en la plena generalización del color y de las emulsiones tricromáticas *monopack* de alta sensibilidad, lo que facilita considerablemente la producción films de bajo presupuesto en color.

5.5. Equipos de iluminación.

Los años 60 y 70 serán una época tecnológicamente revolucionaria también para los sistemas de iluminación. Frente a las tendencias teatrales de la fotografía cinematográfica clásica de iluminar con luz dura y puntual, irán generalizándose el rebote lumínico, las luces difusas y suavizadoras, y, en general, equipos ligeros y de menor coste que facilitan el rodaje en decorados naturales y preexistentes y producciones independientes y de menor presupuesto. Ello da lugar igualmente a una fotografía cinematográfica más naturalista que la precedente. Junto a las lámparas de incandescencia en proyector de lente de frénel y los viejos, costosos y peligrosos arcos voltaicos para grandes producciones en color, comenzarán a emplearse nuevas fuentes lumínicas. En los años 60, se generalizan los survoltos, invento italiano. Se trataba de transformadores para poder elevar el voltaje de lámparas PAR- 32, PAR-38 o PAR-64, que funcionaban a potencias como 150 W, e incrementar su potencia, por ejemplo, a 190, y a 200 en algunos casos, lo cual producía mucha más luz, con una temperatura de color de 3.200 K. Según Andrés Berenguer, el operador italiano Gianni Di Venancio introdujo en España las lámparas *Photoflood* (inventadas por la General Electric de los Estados Unidos hacia 1940)¹ (Fig. 16) con la película *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1963). Las *Photofloods* son lámparas de 500 W, glaseadas, con un esmerilado delantero, para que la luz sea, como su nombre indica, suave, “flood”. Funcionan sobrevoltadas, y tienen una vida útil muy breve. Dan una luz con

¹ CUEVAS (2010), op. cit. Recuperado de:
http://issuu.com/cccpcostarica/docs/41._l_mparas_incandescentes

temperatura-color de 3.400 K. Pueden sujetarse con pinzas para situarlas sin dificultad en cualquier punto del decorado. En aquellos tiempos era habitual construir *padeletas* de cinco *Photofloods*, que se instalaban cerca de la cámara para suavizar el ambiente, rellenando las sombras. Afirma Berenguer que Di Venancio asimismo introdujo en nuestro país el rebotado de la luz, para lo cual empleaba el techo o cartulinas blancas grapadas a este. Utilizaba la mezcla entre la luz directa y la rebotada, técnica hoy absolutamente universalizada, pero que entonces era algo extraordinariamente novedoso. Al igual que las *Photofloods*, se empleaban en la cinematografía española de los años 60 y 70, unas lámparas muy similares, llamadas *photolitas*.¹ Según Carlos Suárez, las lámparas de cuarzo (de incandescencia, muy caloríficas, con elementos halógenos que permiten la autorregeneración del filamento, y cuya luz es de una temperatura-color de 3.500 K) (Fig. 17) reemplazaron a los *survoltors* en España a partir de 1977 aproximadamente, ya que todavía en las fechas del rodaje de *Reina Zanahoria* de Gonzalo Suárez, ese mismo año, el famoso operador Luis Cuadrado (por entonces ya ciego) no sabía aún de la existencia de tales lámparas. Sin embargo, según Bermúdez de Castro, los cuarzos ya se empleaban en cortometrajes (rebotando la luz contra sticos) a principios de los 70. A día de hoy, los cuarzos están absolutamente generalizados, tanto como luces baratas para trabajos de cámara ENG, como para rebotarlas y suavizar el ambiente en cine o como mera luz de trabajo, aunque en todo caso presentan el notorio inconveniente de ser demasiado caloríficas, y queman los filtros. También a lo largo de los 70 se generaliza el uso de luces de 5.600 K –es decir, la temperatura-color de luz día-, menos potentes y peligrosas y mucho más manejables

¹ Lámpara sobrevoltada de luz suave, de características y utilización casi idénticas a las de las *Photofloods*, pero, mientras que estas eran patente de la General Electric, aquellas lo eran de la Phillips. Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, el 28/12/2015, y Archivo personal de Ramiro Gómez Bermúdez de Castro. Véase al respecto: http://www.licelfoc.com/index.php?option=com_content&view=article&id=777:photolita&catid=43:les-mots-du-plateau&Itemid=58.

que los arcos voltaicos: los brutos (pequeños arcos voltaicos)¹ (Fig. 18); y los maxibrutos y minibrutos (unidades rectangulares de iluminación con hileras de cuarzos o lámparas PAR)² (Fig. 19). Como es sabido, también en la misma década, José Luis Alcaine introduce en la cinematografía española la iluminación con tubos fluorescentes (Fig.20).³ Estos se emplean habitualmente para suavizar la luz y rellenar sombras, al igual que las *softlites* y otros tipos de luces suavizadoras.⁴ Las pantallas y bancos de fluorescencia se han venido utilizando en cine y televisión hasta hoy. Las softlites se utilizan, sobre todo, para suavizar las sombras alrededor de los ojos de los actores y bajo la nariz y la barbilla, así como para proporcionar reflejos que avivan las pupilas.⁵

¹ Se trataba de arcos voltaicos más pequeños y ligeros que los tradicionales, y provistos de un mecanismo automático que mantenía una distancia constante entre los dos electrodos de carbón, para así garantizar una alimentación continua del aparato. Se empleaban para rellenar las sombras duras de la luz solar con luz de 5.600 K, o para iluminar un espacio amplio con una luz única direccional. (SAMUELSON (1984), op. cit., pp. 182-183).

² Los aparatos de luces múltiples tales como el minibruto, solían emplearse como rellenos lumínicos en exteriores-día. (Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, *Ibíd.*, SAMUELSON (1984), op. cit., p. 176, y SCHAEFER, Dennis, y SALVATO, Larry (1990): *Maestros de la luz*. Madrid: Plot, p. 276).

³ A este respecto, véase LLINÁS, Francisco (dir.) (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.

⁴ SAMUELSON (1984), op. cit., p. 178.

⁵ *Ibíd.*



Figs. 16-19. *Photoflood* con su pinza de sujeción, cuarzo, bruto y minibruto.



Figs. 20-21. Pantalla de fluorescencia, y *sofilite*.

También en los años sesenta aparecieron las barricudas, postes redondos extensibles y con diferentes longitudes, que se colocan de pared a pared con ventosas, para sujetar

cabezas de iluminación. Con ello se suple la carencia de una parrilla para la iluminación desde arriba, debido a la falta de presupuesto o de espacio.¹

Estos nuevos dispositivos y aparatos, así como las cámaras ligeras, los magnetófonos portátiles y las nuevas emulsiones de alta sensibilidad en color, contribuyen al trabajo más espontáneo, el ahorro presupuestario, y la referida tendencia a una fotografía cinematográfica más naturalista, que irán predominando en los años 60 y 70. En la cinematografía europea de ambas décadas, no obstante todavía en muchas películas los interiores eran rodados en estudio, como por ejemplo atestigua el productor Bermúdez de Castro respecto a *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978), donde además se emplearon dos cámaras distintas: una Arriflex IIC para los exteriores, y una Mitchell para los interiores.² Por supuesto, en este film tampoco se trabajaba con sonido directo.

5.6. Conclusiones.

Durante el lapso 1969-1983 coexistieron fundamentalmente dos formas de trabajo: la mayoritaria, que permaneció invariable hasta el final del período abarcado, y donde se rodaba *en mudo* con cámaras Arriflex IIC y ratios de negativo de 4:1 o inferiores; y otra minoritaria, en que se rodaba con sonido directo, cámaras Arriflex 35 BL (o Mitchell BNCR en algunos casos), y ratios de negativo de 8:1 o superiores. Esta última terminaría imponiéndose a raíz de la llamada Ley Miró de diciembre de 1983 y su recorte de ayudas a las películas de bajo presupuesto. Ya se ha dicho que el Techniscope desaparece prácticamente después de 1975 con la caída de la coproducción hispano-italiana, presumiblemente porque ya ningún laboratorio español pagará las licencias de la empresa romana Technicolor; y, en cuanto a las ratios cuadradas, irán siendo abandonadas a partir de 1984 para ser sustituidas por la luego canónica 1: 1'85.

¹ Entrevista con Andrés Berenguer, *Ibíd.*

² Estos se rodaron en estudio: concretamente en los Estudios Roma.

Debido a las precarias condiciones de la cinematografía española a partir de 1969, todas estas opciones no solían escogerse a priori por razones estilísticas (aunque terminasen convirtiéndose en estilemas en el resultado final)¹: sólo el *giallo* aprovecha realmente, y con plena consciencia de ello, las posibilidades estéticas y narrativas del superpanorámico esférico estudiado. Otra excepción a la regla sería la de la fotografía naturalista de los antiguos integrantes del NCE y la Escuela de Barcelona, o la de los films que persiguen un efecto de cine directo o una cierta estética semidocumental, como el *neo-noir* *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), la *rape-movie* de explotación *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977), el thriller político *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), o la citada comedia policíaca de la “Escuela de Yucatán” *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980). Para la mayoría de este tipo de películas, obviamente los magnetófonos portátiles Nagra, las nuevas cámaras ligeras como la Arriflex BL, los zooms Varotal de mayor resolución, o las nuevas ópticas de mayor luminosidad, contribuyen al desarrollo de un estilo naturalista buscado por muchos: sobre todo, por los antiguos miembros del NCE (como Francisco Regueiro, en su *Carta de amor de un asesino* (1972) o los de la tantas veces aquí citada “Escuela de Yucatán”, o al toque semidocumental a que se viene aludiendo. Sin embargo, como en toda época de cambios, se dan contradicciones flagrantes: así por ejemplo, *giallos* de Mario Bava como el hispano-italiano *Un hacha para la luna de miel/ Il rosso segno della follia* (1970) aún están rodados con una fotografía puramente clásica a base de luces duras y puntuales y recortes (no en vano el operador era Leonida Barboni, genuino representante de la escuela fotográfica clásica italiana a la que asimismo pertenecía el propio Bava, también operador de profesión). En el caso de *Los violadores del*

¹ Precisamente, el zoom, los diálogos doblados, y demás técnicas aquí expuestas, se convertirán, siquiera indeliberadamente, en señas de identidad estilísticas del cine de bajo presupuesto de 1969-1983, que lo hacen fácilmente reconocible hoy a los ojos del espectador.

amanecer,¹ el efecto semidocumental chocaba visiblemente con el rodaje *en mudo* y el doblaje de la película, chirriantes con esa estética (o no-estética) dominantes, pero seguramente impuestos por las necesidades materiales de ahorrar negativo de rodaje...

¹ Respecto a profundizar en casos concretos de la incidencia de los aspectos técnicos en los aspectos formales y expresivos del thriller de 1969-1983, v. el capítulo de Estudio analítico del thriller español (1969-1983).

6.- EL THRILLER ESPAÑOL DEL “PERÍODO OSCURO” (1969-1975): ASPECTOS HISTÓRICOS.

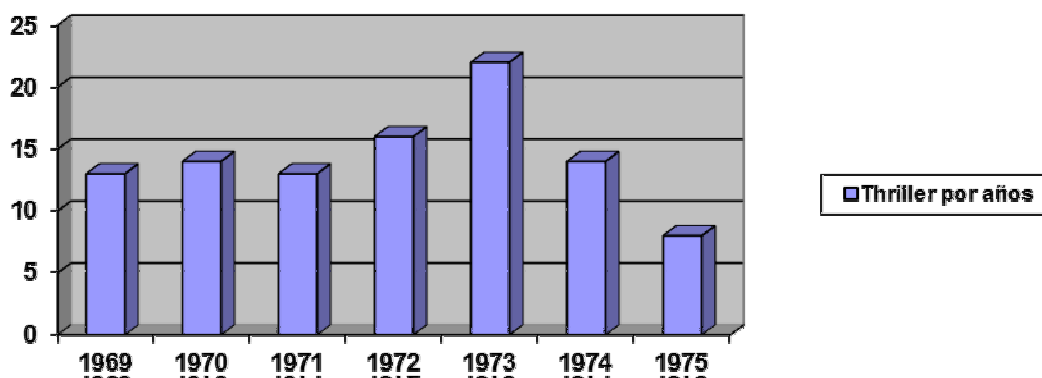
6.1.-Introducción.

El desconocimiento de lo que atañe a casi todo el thriller español del “Período Oscuro” (con algunas, contadas, excepciones: *De la Iglesia*, *De la Loma*, *Isasi*), no obsta para que se tratase de una corriente extraordinariamente prolífica: 142 títulos (incluyendo once parodias) en tan sólo siete años. Téngase en cuenta que en lo que se considera la *Edad Dorada* del thriller español, los años 50, “sólo” se realizaron 79 thrillers en diez años, de 1949 a 1959.¹

Asimismo, de estas 142 películas, 77 (aproximadamente un 54%) son coproducciones internacionales. Si se lleva a cabo un análisis cuantitativo por años (Gráfico 1), podrá verse la evolución del thriller como índice de la del cine comercial de género en la época. De estos 142 thrillers, 19 (en torno a un 13%) se realizan en 1969; 20 (un 14%) en 1970; 19 (un 13% aproximado) en 1971; 23 (un 16% aproximado) en 1972; 31 (alrededor de un 22%), en 1973, el año más prolífico de este período; otros 20 (y otro 14%) en 1974; y, por último, sólo 11 (un 8% aproximado) en 1975, clara señal de declive del cine español de género en este año.

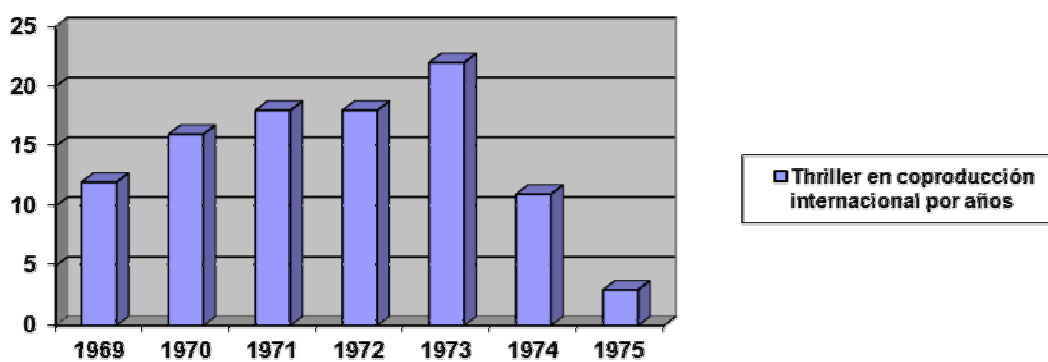
¹ Se realiza el recuento por la filmografía de MEDINA, Elena (2000): *Cine negro y policíaco español de los años 50*. Barcelona: Laertes.

Gráfico 1



De un total de 77 thrillers en régimen de coproducción internacional en 7 años, 9 (un 12% aproximado) se realizaron en 1969; 12 (alrededor de un 16%) en 1970; 14 (un 18% aproximado) en 1971; otros 14 (y otro 18% aproximado) en 1972; 17 (en torno a un 22%) en 1973; 8 (un 11%) en 1974; y tan sólo dos (en torno a un 3%) en 1975, lo que viene a corroborar la afirmación de MONTERDE sobre la práctica muerte de las coproducciones en ese año (Gráfico 2).

Gráfico 2



En el primer caso, se observa que el año más prolífico del thriller español del “período oscuro” es 1973, con 31 películas (un 22% aproximado) sobre un total de 142, y que el menos prolífico es 1975, con un ínfimo porcentaje de un 8%.

En el caso de las coproducciones internacionales, se aprecia que el año más prolífico es también 1973, con 17 películas y un 22% aproximado sobre un total de 77; que, dentro

del período estudiado, se da un recodo de esplendor de las coproducciones internacionales entre 1970 y 1973; que se produce una brusca caída del 11% en 1974, en que la tendencia se mantiene por encima del umbral de 1969; y, por último, un derrumbe total (de un 8% respecto al año anterior) en 1975, año de la práctica muerte de esta modalidad de producción en nuestro país. Como puede colegirse de la comparación de ambas gráficas, el auge del cine policíaco en el período se halla estrechamente relacionado con el simultáneo auge de la coproducción internacional. De ahí la fuerte huella cosmopolita del cine de que a continuación se hablará: un cine condicionado, en su producción, por la supervivencia económica a través de la coproducción, habida cuenta de la caída de las ayudas oficiales a partir de 1969; y en el aspecto formal y conceptual, por los géneros y corrientes en boga en los países coproductores, especialmente Italia.

Y es que un aspecto sumamente importante a tener en cuenta es el enorme peso de la industria italiana en el “Período Oscuro” del cine español: de 77 películas en coproducción internacional, la aplastante mayoría, 52 (un 67%) cuentan con unidades de producción italianas. De hecho, el declive de la coproducción internacional correrá parejas con el declinar de la participación italiana en nuestro cine. Así, cuando en 1974 los thrillers en coproducción internacional hayan caído de 17 a tan sólo 7, de estas 7 coproducciones, 5 contarán con unidades de producción ítalas. Con la caída definitiva de la coproducción internacional en 1975, sólo se rodarán dos thrillers en dicho régimen económico, y además ambos serán hispano-italianos. La colaboración italiana será fundamental: se trata de la colaboración de un país –el nuestro- sin una industria cinematográfica verdaderamente consolidada y de peso internacional, con la que, a lo largo de la década de los 70, todavía es una de las industrias cinematográficas más importantes del mundo. Ya se habló de la ruptura entre los productores, y directores,

españoles e italianos, por el flagrante incumplimiento de los convenios de coproducción por la parte ítal. Debido a la inexistencia de documentos fehacientes sobre estos abusos económicos, laborales y jurídicos, es imposible determinar hasta qué punto muchas de las coproducciones con Italia constituyeron un fraude respecto a los convenios legalmente establecidos, y, por lo tanto, falsas películas españolas o falsas coproducciones. Lo que sí parece que se dio fue una situación de dependencia por la parte española y de abuso por la, mucho más poderosa, cinematografía italiana.

Asimismo, y para que se pueda comprobar la importancia del arriba invocado sistema Techniscope, ha de tenerse en cuenta que de un total de 142 películas, 35 (un 25% aproximado) se rodaron bajo este procedimiento. Ello puede llevar a varias conclusiones (aparte de la, desoladora, mengua o carencia de una necesaria historiografía técnica y tecnológica del cine en nuestro país): se trataba de una competencia con el espectáculo cinematográfico hegemónico (hollywoodiense) aprovechando, imitando, su propio lenguaje espectacular (el *bigger than life* de los formatos superpanorámicos), empero bajo la servidumbre de una cierta, ineludible, penuria presupuestaria. Pero también se trataba de una competencia con el amenazador adversario catódico. Recuérdese el origen de las ratios superpanorámicas: la competencia del medio televisivo y de factores como el nuevo *modus vivendi* de los barrios residenciales de extrarradio urbano en la Norteamérica de los años 50. En España, en que ese auge del esplendor consumista aún estaba erizado de contradicciones sociales propias del subdesarrollo, la televisión (sinécdoque del consumismo en general) no comenzó a constituir una asechanza seria para el cine hasta mediados-finales de los 60. Por lo tanto, el *bigger than life* cinematográfico mediterráneo (barato, precario, periférico... subdesarrollado) arribó tardíamente a nuestra sociedad, pues corrió parejas con una irrupción masiva, asimismo ejemplarmente tardía, del consumo popular de receptores de televisión. Otro aspecto

que ha de tenerse en cuenta a la hora de historiar el formato Techniscope es que se trata de un sistema de patente italiana, al parecer creado originalmente para el *péplum* o *cine de romanos*, tan popular antes de la exitosa irrupción del *spaghetti-western* leoniano a mediados de los 60. De las 35 películas policíacas rodadas en Techniscope en el Período 1969-1975, 26 son coproducciones con participación italiana. Es decir, un abrumador 74%, lo que no es nada casual, habida cuenta que se trata de un sistema de patente ítalá. Asimismo, el Techniscope cae a partir de 1974, año en que se pasa de las 9 coproducciones policíacas con Italia de 1973, a 5. Únicamente se rodará ya un thriller en este sistema: el giallo hispano-italiano *El ojo en la oscuridad*, dirigido por Umberto Lenzi. La desaparición ulterior de este sistema en suelo español viene a evidenciar otra dependencia respecto del cine italiano, esta vez en el terreno tecnológico, puesto que, como ya se dijo, para emplear este formato de ahorro de negativo de rodaje, era preciso pagar una licencia a los laboratorios Technicolor de Roma.

Uno de los rasgos definitorios de las películas de trama criminal del “Período Oscuro”: en una estadística aproximada, de un total de 142 títulos, sólo 50 (un 35%) están ambientados en España... Las razones de ello son diversas: prudencia ante la ferocidad censorial de la época, mayor peso en el equipo técnico-artístico del país coproductor (lo que suele suceder, sobre todo, en las coproducciones hispano-italianas), o búsqueda de cosmopolitismo en un cine mayoritariamente evasivo e imitador de corrientes foráneas. La solución a la debacle económica producida por la crisis internacional de la industria cinematográfica, y, a nivel español, por el colapso del Fondo de Protección a la Cinematografía a causa, sobre todo, de las falsas coproducciones, desemboca en el auge del cine comercial de bajo, a veces bajísimo, presupuesto. Tanto la necesidad de productos de bajo coste y rápido rendimiento comercial (cine de explotación) como el arreciamiento de la represión del Régimen a partir de 1969, darán lugar a films en su

mayor parte de evasión. Los referentes esgrimidos serán la reinterpretación autóctona de géneros y corrientes foráneos; la imitación prototípica de fórmulas de probado éxito en el mercado; la mezcolanza de géneros ante la crisis cinematográfica y del propio relato filmico; o la novelística pulp y el cómic. Además, el auge de la televisión impulsa el *bigger than life* mediterráneo que es el formato superpanorámico esférico Techniscope, del que se hablará con más detalle en el capítulo de aspectos técnicos.

Será esta también la época final del *spaghetti-western*, que curiosamente muere con el propio franquismo, siendo su reconocido film testamentario *Keoma* (Enzo G. Castellari, 1975), y su epílogo *Un hombre llamado Hacha* (Sergio Martino, 1977). Asimismo en el *spaghetti-western*, máximo epítome y emblema del cinema genérico europeo realizado en coproducción internacional, se entremezclarán géneros a lo largo del “Período Oscuro”: artes marciales, comedia, incluso terror. También el Oeste almeriense vivirá la permanente metamorfosis de lo genérico en posgenérico: la paulatina venida de la posmodernidad al cine. Por otra parte, ya se ha podido ver que la influencia del *spaghetti-western* en el thriller de esta etapa se deja sentir con fuerza. La razón de ello estriba en un intento (por parte de productores con un pie en el western, como Eduardo Manzanos o José G. Maesso) de prorrogar el éxito del Oeste mediterráneo a otros géneros, también originarios de Hollywood. Pero la fórmula fracasará estruendosamente: de ahí el rápido olvido del *spaghetti-gángster*. El revisionismo leoniano, verdadera reinención del género del que partía el maestro ítalo, no será aplicado a films que, en verdad, constituían meros remedos del cinema de gángsters clásico, reducidos a la máxima simplicidad, despojados de sus connotaciones sociopolíticas, y entreverados del cinismo, la suciedad y la violencia extrema del western hispano-italiano, pero sin una personalidad propia y definida como la de este.

Sin embargo, incluso en el ámbito de un cine evasivo en su abrumadora mayor parte, es inevitable que el contexto histórico-social de un momento concreto quede reflejado. El caso recurrente y obsesivo de lo que se ha venido en llamar aquí el thriller erótico-moralista y de adulterios, es ejemplo harto nítido y locuaz de ello. Según SUEIRO y DÍAZ-NOSTY:

Derogado el divorcio y estimuladas las potencias procreadoras –siempre en el seno familiar, claro está-, el siguiente paso en la política demográfica del franquismo ha de tender necesariamente a extremar la penalización del aborto y del adulterio, poniendo antes a este último fuera de la ley, en contra del criterio despenalizador de la legislación republicana. Simultaneando todo ello con el control de la prostitución y la reconversión de la “mujer caída” o “extraviada”, según expresión de determinadas disposiciones oficiales; sin olvidarse de purificar las costumbres, pérvida herencia del materialismo ateo y consecuencia –a partes iguales- del desenfreno egoísta e impío de quienes han sido salvados una vez y volverán a serlo todas las que hagan falta. Incluso a su pesar, si es preciso.¹

La mujer adúltera es castigada con la pena de prisión menor (de seis meses y un día a seis años), y “en igual pena incurrirá el amante de la adúltera, si supiese que esta es casada”, según los términos de la Ley de 11 de mayo de 1942. El marido que sorprende a su mujer en adulterio y la mata, o le produce lesiones graves, es desterrado; si las lesiones son de otra clase, queda exento de culpa.

En una sociedad con el divorcio prohibido y abolido desde 1938-39, y el adulterio penalizado desde 1942, todo ello merced a un inflexible catolicismo tridentino y preconiliar, era más que previsible el fracaso de las directrices religioso-morales

¹ SUEIRO, Daniel, y DÍAZ NOSTY, Bernardo (1986): *Historia del franquismo*, Vol. 1. Madrid: Sarpe, p. 276.

impuestas desde el aparato del Estado. Y ello máxime tras la evolución de las costumbres sexuales, sobre todo gracias a una cierta europeización inherente al desarrollismo tecnocrático. Tal fracaso se ve plasmado, precisamente, en el mentado apogeo del thriller erótico-moralista. Películas como *La primera entrega de una mujer casada* (1971), vehículo de lucimiento de Emma Penella encomendado a Angelino Fons, mostraban el adulterio como una verdadera y desgarradora tragedia, un baldón incalificable que la abnegada y escarnecida esposa debía lavar, si era preciso, con la defensa armada de su honra. En este apartado entraban, no obstante, obras ideológicamente atípicas, como el thriller de adulterios, también catalogable de thriller psicológico, *Una maleta para un cadáver* (Alfonso Brescia, 1970). Ambientado cautamente en el extranjero, se trataba de un retorcido film de suspense que llevaba su sofisticación hasta el extremo de un humor macabro, a través del vía crucis de un gélido marido que decide “romper” su matrimonio descuartizando a su mujer y enviando sus pedazos en maleta a otro país. La negra mordacidad de la película dejaba entrever una visión cínica y desganada de la institución matrimonial. Ello no puede ser menos fortuito: en ambos países coproductores –España e Italia- el divorcio estaba prohibido por igual, y en el segundo de ellos, el bloqueo demócrata-cristiano a la celebración de un referéndum para su legalización, llevó a una larga batalla política que duró cuatro años, de 1970 a 1974.¹ En la también hispano-italiana *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1972), la venganza del marido engañado sobre su corrupta esposa y el no menos corrupto amante de esta, es mostrada no obstante como algo demencial, tan cruel que produce la repulsa del espectador. En algún caso, la temática del triángulo amoroso llegaba a auténticas simas de retorcimiento conceptual y moral: tal es el caso de la inquietante *Diabólica malicia* (1971), brillante guión mediocrementemente rodado por

¹ Véase al respecto el artículo de Juan ARIAS, “Italia 1970-1976: la batalla del divorcio”, en *El País*, 30/9/80: http://elpais.com/diario/1980/09/30/espana/339116410_850215.html

Roberto Bianchi. Se trataba de una historia de ambigüedades, paranoia y chantajes sobre el tema principal del niño perverso. En el film, la institución familiar se resquebrajaba por la malsana atracción sexual cercana al estupro, entre el niño y su madrastra, y por el ambiguo proceso de enloquecimiento de esta: el resultado, pese a un final tranquilizador, chocaba con las certidumbres morales establecidas y terminaba consagrando lo tenebroso e inasible de ciertas relaciones humanas.

También es significativa la repetida presencia en el “Período Oscuro” de films que calcan argumentalmente la celeberrima novela *Las diabólicas*, de Boileau-Narcejac. Indisoluble el vínculo del sagrado matrimonio por vía legal, se recurre a intrigas inconfesables y turbios crímenes para romperlo. Pero la visión del adúltero es asimismo condenatoria: los insidiosos subvertidores de la moral son seres siniestros y ambiguos, como la pareja de homosexuales clandestinos de *El juego del adulterio* (Joaquín L. Romero Marchent, 1973): un chulo sin escrúpulos, y un individuo atormentado por complejos patológicos. No menos malévolos y corrompidos son personajes como el obrero arribista de la notable *Alta tensión* (Julio Buchs, 1971), o los miserables que engañan a un viejo ciego en *Tarots* (José María Forqué, 1972). Sin embargo, y esto es preciso anotar, las historias de triángulos depravados transcurrían en selectos y pútridos ambientes burgueses, con lo que agregaban una suerte de denuncia –a menudo más bien epidérmica- de la decadencia moral de la clase dominante.

El thriller autóctono de apología policial que aún se prolonga, con desigual fortuna, a lo largo de la década de los 60, conocerá su declive en el “Período Oscuro.” Aunque su influencia permanezca en films de diversos cineastas, sobre todo barceloneses, como será el caso del moralizante y paternalista cinema quinqué de José Antonio de la Loma, del que se hablará más adelante. El thriller español –y fundamentalmente barcelonés- de apología policial, conocerá una suerte de epílogo en la excelente *Metralleta Stein* (1975),

filmada por De la Loma en el año final del franquismo, e inspirada -al igual que una obra cumbre del cine negro español, *A tiro limpio* (1963), de Francisco Pérez-Dolz-, en las andanzas del guerrillero urbano antifranquista Facerías. Desde su obvio escoramiento ideológico, más bien franquista, la película de De la Loma dibujaba una nítida parábola sobre las “dos Españas”, abiertamente encaminada a la reconciliación nacional. Aun cuando la consideración de “bandido” del guerrillero antifascista no excede los cánones ideológicos de la retórica franquista respecto al maquis, la narración se esforzará en explicar los particulares móviles de la conducta del “villano”, en realidad un hombre forzado por la marginación a sobrevivir en el crimen. Con la muerte del “bandido” y su perseguidor -el Comisario Mendoza, personaje protagonista de dos películas previas del director-, en extraña paráfrasis de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946), de King Vidor, se abre la vía del entendimiento. Sacrificadas las dos Españas condenadas a destruirse mutuamente, la sociedad española deberá emprender un camino nuevo, parece decir el film. Precisamente el cierre del tríptico del Comisario Mendoza supondrá un sintomático, e involuntario, punto final del thriller franquista. Tras él, comenzará el policíaco de la Transición, cuyo inicio, o presagio inmediato, bien podría establecerse en la película metafórica *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). En ella, una de las figuras principales, la del gobernador civil -encarnado significativamente por el director-, es un ser adiposo, infantiloides y gélido, obsesionado con la caza, que parece una alegoría del mismísimo general Franco.

Otro aspecto que ha de tenerse muy en cuenta para el balance de este período, es el de sus referentes literarios, tan distintos de lo que serán los del thriller posterior. La mayoría de adaptaciones literarias del “Período Oscuro” se nutren, como ya se ha dicho, en el ámbito del *pulp* y la novelística popular de kiosco. A menudo, incluso resulta difícil desentrañar el referente argumental de varias películas de género de la época,

debido a que ni tan siquiera aparece acreditado. De 13 adaptaciones encontradas en el período 1969-1975, diez son novelas de las llamadas populares, literatura de evasión casi siempre perteneciente a lo que se ha llamado novela de bolsillo, o incluso –en neologismo de la editorial Bruguera- *bolsilibro*.

Sin embargo, llaman la atención las disidencias de este modelo: las tres películas que difieren de la hegemonía del *pulp* son *La respuesta* (Josep Maria Forn, 1969), *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), y *Pena de muerte* (Jorge Grau, 1973). Las tres abrigan intenciones, más o menos veladas, de crítica sociopolítica.

La respuesta fue causa de que la Administración franquista –por mandato del Subdirector General de Cinematografía, el distribuidor Marciano de la Fuente– prohibiese al director ejercer su oficio durante varios años.¹ Adaptación de una novela, *M'afogo en els fonaments*, escrita en catalán por el antifranquista Manuel de Pedrolo, era el retrato de una juventud desesperada, rebelde por necesidad ante una sociedad gris y represiva. El planteamiento del crimen como liberación no surgía únicamente del conflicto generacional, sino también de una indefinible angustia existencial que sugería una influencia de la novelística de Albert Camus.

En cuanto a *El bosque del lobo*, era una notable adaptación de la novela *El bosque de Ancines*, de Carlos Martínez-Barbeito, por parte de un cineasta siempre interesado en el relato histórico de la España contemporánea. Se trataba de una disquisición sobre la miseria y sordidez embrutecedoras del subdesarrollo, en la narración de la peripecia de un falso *lobishome*, Manuel Blanco Romasanta, un infanticida en serie nacido de las entrañas de una España negra, mísera, brutal y supersticiosa. Desmitificación de una leyenda gallega de principios del siglo XX a la luz de hechos probados, era una descripción implacable de las muchas miserias del subdesarrollado agro español, de las

¹ V. Estudio analítico del thriller español (1969-1983).

que se acusaba tácitamente su vigencia. El guionista de la película, Juan Antonio Porto, se ha confesado en más de una ocasión gran admirador de *M* (Fritz Lang, 1931). En efecto: la trama de infanticidios construye un discurso sociopolítico al igual que en el referente alemán, y por añadidura entronca con la película izquierdista latinoamericana *El chacal de Nahueltoro* (1968), del chileno Miguel Littin, en su análisis de la miseria como raíz social del crimen.

Pena de muerte (1973), poco afortunada adaptación de una narración breve de Guy de Maupassant, era una diatriba contra la pena capital, en una época, la última del franquismo, en que esta volvía a ser empleada con cierta prodigalidad. Como en otros casos del thriller español coetáneo, la historia se ambientaba cautamente en el extranjero. Otro aspecto a señalar dentro del thriller del período, es el hecho de que, obligados por las circunstancias, varios cineastas expresan ideas sociopolíticas de manera velada o subrepticia, valiéndose del cine de género como vehículo de tales inquietudes. Ya se han visto los casos de las disidencias literarias: *La respuesta* (1969), *El bosque del lobo* (1970), y *Pena de muerte* (1973); así como los de las metafóricas y parabólicas *Metralleta Stein* (1975) y *Furtivos* (1975), pero no fueron los únicos.

La filmografía de Eloy de la Iglesia es, tanto en esta etapa como posteriormente, una expresión de inquietudes sociopolíticas en la forma de un cinema popular de género: con *Algo amargo en la boca* (1969) hablaba de un país recluso, traumatizado y reprimido. En *Techo de cristal* (1970) se repetía un discurso similar, en un relato articulado sobre la mirada y el voyeurismo, donde la represión de la mirada deseante se resolvía torcidamente no sólo en la escopofilia, sino también en la perversión criminal. Aquí, la escopofilia misma era una puesta en abismo de la mirada del espectador cinematográfico de la época: de ahí la recurrente presencia de encuadres furtivos e intrusos, de planos subjetivos y semisubjetivos, y de personajes que observan a

escondidas el desnudo femenino. En *La semana del asesino* (1972), un alienado y asfixiado obrero chabolista buscaba la liberación en el crimen frente a una sociedad acobardada, represiva y mezquina. *Nadie oyó gritar* (1973) adoptaba una forma filmica algo más convencional, para narrar la historia de dos personajes que mantienen sendas relaciones interesadas con amantes burgueses, y que viven una relación de amor en una odisea para ocultar un asesinato. Alegoría de las frustraciones vitales y políticas de la España dictatorial –incluso se alude a la condición de ex militante izquierdista, ya desmoralizado, del personaje masculino–, resultaba de nuevo una visión de la sociedad española tardofranquista, cargada de singular amargura. En *Una gota de sangre para morir amando* (1973) se repetía nuevamente el discurso de la liberación en el crimen, ya que se puede decir que, en gran medida, la filmografía de Eloy de la Iglesia funciona por ciclos. En una sociedad distópica de un futuro próximo, se narran las andanzas paralelas de dos personajes que deberán buscar la liberación en la violencia criminal ante la alienación y represión imperantes. La presencia obsesiva de los medios de comunicación, las pantallas audiovisuales y los referentes de la cultura pop y de la sociedad de consumo, se ponía al servicio de un discurso que también versaba sobre los mecanismos de alienación cotidiana como herramientas del poder establecido. La filiación situacionista del coguionista Antonio Artero, seguidor de las teorías de Guy Debord, contribuía a reforzar esta faceta crítica del film. La trayectoria de De la Iglesia en el “Período Oscuro” se cierra significativamente con *Juego de amor de amor prohibido* (1975), nuevamente una historia claustrofóbica, en que un catedrático franquista de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, encerraba en su mansión a una pareja de jóvenes estudiantes burgueses que han huido de su casa. El catedrático, fascista y admirador de Wagner, así como homosexual latente, establece una extraña relación sádica con los dos muchachos, que es prolongación del

vínculo que mantiene con su no menos sádico mayordomo, en una reminiscencia de *El sirviente* (*The servant*, Joseph Losey, 1963). Finalmente, la película construía un discurso sobre el sadismo del poder, el recambio generacional del mismo, y la corrupción de quienes teóricamente habrían de rebelarse contra él. También constituía, posiblemente, un particular cierre pesimista de la creencia de los años 60 y 70 en la rebelión juvenil y universitaria: los jóvenes estudiantes del film son personajes rebeldes sólo en apariencia. No luchan contra el poder, sino que terminan asimilándose a él para finalmente ocuparlo con la misma crueldad de sus predecesores. Es curioso constatar cómo el ciclo de policíacos de De la Iglesia del “Período Oscuro” se abre al comienzo de este (1969) con el protagonismo de un joven rebelde que termina siendo destruido, y se cierra al final del mismo período (1975), con el protagonismo de otros jóvenes rebeldes, que sin embargo terminan asimilados e integrados. Involuntaria profecía del escaso papel que habría de caber a los movimientos juveniles en la España (y la Europa) de la segunda mitad de los 70 en adelante.

Jesús García de Dueñas trazaba una parábola algo más opaca y precavida en su arriba citada *El asesino no está solo* (1973), donde se jugaba también con la culpabilidad de la mirada deseante y del sexo mismo en una sociedad altamente represiva, a través de las sangrientas andanzas de un criminal sexual en serie hijo de un oligarca de una ciudad industrial del norte de España.

No es nada, mamá, sólo un juego (José María Forqué, 1973), era una reelaboración argumental de la ya canónica *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack, 1932), en la narración de las fechorías de un sádico hacendado latinoamericano aficionado a la caza humana de bellas jovencitas. Relato sobre el poder absoluto, es preciso anotar que en principio iba a titularse *El relevo*, e iba a ambientarse

en Andalucía,¹ pero es de suponer que la prudencia llevó el relato a otras latitudes bien lejanas de aquellas...

Ya se ha hablado de *Pena de muerte* (1973), de Jorge Grau, una diatriba moral contra la pena capital en época en que los procesos de Burgos aún estaban muy recientes.

En la muy destacable *Larga noche de julio* (1974), de Luis José Comerón, se hablaba de la manipulación de un joven de extracción obrera por otro de extracción burguesa, en una relación culpable que unía homosexualidad y crimen. Un relato que había de leerse entre líneas, acerca de las lacras de una sociedad clasista y sexualmente represora en grado sumo.

Con *La muerte del escorpión* (1975), relato eminentemente metalingüístico, Gonzalo Herralde desnudaba las estructuras, ficcionales pero también económicas, de un cine de productor, un cine de género de vocación comercial, deliberadamente alejado de la realidad inmediata del país. Con ello, la película resultaba finalmente una insólita disección crítica del thriller tardofranquista y de los mecanismos artificiosos de su dramaturgia, su tramoya y sus artífices mismos. Ello se contextualizaba además en la figura del guionista: inquieto, contestatario, frustrado, buscará la liberación en el crimen y su narración; y el productor, un veterano franquista de la Guerra Civil, desinteresado de toda inquietud artística, que promueve un cine falso y de dudosa calidad, mientras afirma que “*lo que importa es el negocio.*” Con ello, el film deviene, al menos visto desde hoy, una suerte de testamento del policíaco genérico tardofranquista, tras el cierre que le había supuesto *Metralleta Stein*.

El cine de temática criminal del “Período Oscuro” tendrá su desembocadura en dos films que serán la mentada *Furtivos* (1975) y *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975). La primera es metáfora de la España recluida y saturniana de la dictadura a través de las

¹ CEBOLLADA, Pascual (1993): *José María Forqué, un director de cine*. Barcelona: Royal Books, p. 119.

ansias de libertad de una chica escapada del reformatorio, y de las historias entrelazadas de un cazador furtivo, su madre devoradora y su hermano de leche. En cuanto a *Pascual Duarte*, era una adaptación de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, novela emparentada con la picaresca aurisecular, e iniciadora del tremendismo novelístico, si bien el director traicionaba deliberadamente el espíritu del libro original. Ante la visión de Cela, una visión moralista de la amoralidad y violencia de la miseria, heredada de la tradición de la novela picaresca, el film de Ricardo Franco esgrime una explicación puramente materialista de los crímenes de Pascual, mediante una narración absolutamente austera, distanciada e inmisericorde del agro español del primer tercio del siglo XX, desde los tiempos de Alfonso XIII a la Guerra Civil.

Este thriller de solapada vocación sociopolítica no es patrimonio exclusivo de la izquierda o del antifranquismo, ni mucho menos. Ya se ha hablado más arriba de José Antonio de la Loma. Otro caso peculiar es el de Julio Buchs. En *Las trompetas del Apocalipsis* (1969), trazaba una delirante trama policiaca en el “Swinging London” de la contracultura. La investigación en torno a una partitura musical del siglo XVIII, psicodélica *avant la lettre*, y que provoca la demencia de quien la escucha, llevará al duro y esforzado protagonista a adentrarse en los sórdidos ambientes del hippismo londinense. De este modo, el film se erigía en discurso tremendista y panfletario contra la perversidad intrínseca de los movimientos contraculturales. Más interesante es el caso de, la aquí ya muy citada, *Alta tensión* (1971). Coescrita por el literato falangista Federico de Urrutia, narraba la peripecia de un humilde lavacoches que reniega de sus orígenes en una familia de trabajadores “pobres pero honrados.” A raíz de su relación adúltera con una aristócrata sin escrúpulos, se lanzará a una carrera de oportunismo y arribismo que no se detendrá ni siquiera ante el crimen. Posible apología de la sociedad orgánica soñada por el verticalismo nacionalsindicalista, en el transcurso del film se

advierte repetida y explícitamente al protagonista de que sus ambiciones de ascenso social y de no permanecer en el lugar que le corresponde, son insensatas y peligrosas en extremo. Tanto el obrero como los aristócratas corrompidos han renegado de la tradición, y deberán pagar por ello.

En casos aislados, la doble lectura sociopolítica parece llegar de manera involuntaria, es decir, independiente de la voluntad primigenia de los artífices de la película: tal es el caso de, verbigracia, *Un par de zapatos del 32* (Rafael Romero Marchent, 1973). En este film, la doble moral de un respetable director de internado le llevaba a convertirse en infanticida en serie para ocultar crímenes previos, originados en la obsesión por mantener su posición social y su prestigio. Con influjos del giallo y considerables dosis de humor negro (en ambas características, no es casual el hecho de que figure el especialista Luciano Ercoli como coguionista), se erigía en relato sobre la duplicidad y la hipocresía moral de las instituciones, precisamente en tiempos en que la razón de Estado del régimen español a menudo justificaba lo injustificable. La irónica agonía del personaje central –perpetrar immoralidades cada vez mayores sólo para ocultar otras immoralidades previas, en un crescendo que le llevará a convertirse en el mayor infractor moral imaginable: un infanticida en serie-, es el reflejo, tal vez involuntario, de una sociedad pesimista y decadente que ya no encuentra salida a sus propias contradicciones. Por último, puede decirse que en este período el afán de experimentación crece en los márgenes, ya sin el menor apoyo oficial y con una difusión en general muy pobre, a diferencia de la etapa de García Escudero. Así deben enumerarse la deconstrucción más o menos situacionista del relato no sólo genérico, sino también fílmico, que será *Crisis mortal* (1969), de Luis Revenga; el experimento, ya casi testamentario de la agonizante Escuela de Barcelona, *Las crueles* (1969); las películas de Eloy de la Iglesia *Algo amargo en la boca* (1969), *Techo de cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972), *Una*

gota de sangre para morir amando (1973), y *Juego de amor prohibido* (1975); las abiertas incursiones en el cine-cómic de la mano de *Crimen imperfecto* (Fernán-Gómez, 1970), *Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972), y acaso también, la extraña parodia metalingüística, de inusitada riqueza intertextual, *Si estás muerto, ¿por qué bailas?* (Pedro Mario Herrero, 1970), emparentada con el ciclo de *La Pantera Rosa* de Blake Edwards; la mentada reversión del *giallo* que supuso *Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1970); el surrealizante *polar* *Díselo con flores* (Pierre Grimblat, 1974); y la estructura en abismo que es *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1975).

En el seno del thriller español y dentro del más amplio –y a la sazón predominante– celuloide eminentemente comercial y *de productor*, se dan fenómenos curiosos de caprichosas concomitancias temáticas entre varios films. Ello se repite en numerosas ocasiones, lo que viene a ser un barómetro, tanto de las pretensiones puramente industriales de aquel cinema –de rutinización, pues, y de producción de prototipos a reproducir ampliamente–, como de su naturaleza filmica de explotación de recientes éxitos ajenos o de fórmulas que ya habían demostrado su eficacia comercial. El extraño y tortuoso mapa de estas tendencias se detalla a continuación. Por supuesto, tal clasificación no puede ni debe ser tajante, y se producen interferencias entre unas categorías y otras. Así:

6.2.- Híbridos genéricos.

Según Casilda DE MIGUEL:

El cine, desde los setenta, parece presentar un estado de anarquía, o mejor aún de eclecticismo formal, que afecta a la libertad de formas, y al tratamiento narrativo de la historia.

(...) Quizás también tendríamos que utilizar el término postgenérico para referirnos a aquel amplio conjunto de filmes que, desde los setenta, viene marcando la difícil evolución del género. Ya que lo que encontramos en el cine no es más que un claro reflejo de este fenómeno socio-cultural que supone, en primer lugar, una crisis de las instituciones y, en segundo lugar, un cambio radical y una puesta en cuestión de los códigos y condiciones que aseguraban la comunicación.¹

Esta definición de lo postgenérico en torno a la crisis sociocultural surgida sobre todo a partir de la década que estudiamos, puede dar una pista más sobre este resquebrajamiento de los códigos genéricos clásicos, otrora vinculados a la política de estudios y sus unidades de producción especializadas. El cinema del período analizado puede definirse, pues, como *en deriva hacia lo postgenérico*.

Como señal de la crisis de la política de géneros arriba reseñada por GUBERN, se observará una acusada propensión a hibridar entre sí elementos propios de géneros dispares, hasta el punto de que resulta extremadamente difícil la catalogación genérica tradicional si se aplica a films de la época. Un ejemplo que se repite particularmente es el de la mezcla entre policíaco y aventuras con ambientación exótica: *Cuatro desertores* (Pascual Cervera, 1969), *Vuelo al infierno* (Jesús Franco, 1970), *Cobras humanas* (Adalberto Albertini, 1971), *Kill!* (Romain Gary, 1971), *El clan de los inmorales* (José G. Maesso, 1973), *Vacaciones sangrientas* (Juan Jaime Bernós, 1973), y *Las violentas* (Fernando Miranda, 1974), todas ellas dentro de la moda epocal del thriller cosmopolita.

Pero la tendencia más amplia fue la de la mezcla entre thriller y melodrama, casi siempre con una excusa moralizante y una carga fuertemente discursiva: caso peculiar

¹ DE MIGUEL, Casilda (1991): "Lo genérico y lo postgenérico" en *Cuadernos cinematográficos*, 7, pp. 94-96.

será el de la castigada *Algo amargo en la boca* (Eloy de la Iglesia, 1969), parábola sobre el enclaustramiento, endogámico y *canibalístico*, de España bajo el franquismo. Por su parte, *Hembra (prohibido)* (César F. Ardavín, 1970), constituía una surte de discurso moralista-seudoconciliatorio dirigido desde el conservadurismo *del Régimen* a la juventud recalcitrante, a través del romance entre un delincuente juvenil y una mujer madura, querida de un rico. Otros títulos destacados de esta tendencia serían *Historia de una traición* (1971), del otrora regeneracionista filmico José Antonio Nieves Conde; o *El ojo del huracán* (José María Forqué, 1971), coescrita con Azcona. *La primera entrega de una mujer casada* (1971), del ex integrante del NCE Angelino Fons, era una violenta apología de la institucionalización monogámica del sexo, en la forma de un desenfrenado melodrama amoroso-criminal, y al servicio de un dislocado despliegue interpretativo de Emma Penella, en lo que por lo demás era un encargo absolutamente lejano de las proclividades ideológicas de su director. También abundarían en esta tendencia *La corrupción de Chris Miller* (1972), y *El poder del deseo* (1975), del militante izquierdista y también ex miembro de la llamada corriente “regeneracionista” del cine español, Juan Antonio Bardem; o *La hiena (el extraño caso de William Sullivan)* (1973), de José Luis Madrid, realizador fogueado –según él mismo afirmaba– en el *Krimi* germano-occidental.

Nadie oyó gritar (Eloy de la Iglesia, 1973), nuevamente vehiculaba inquietudes metafóricas y parabólicas a través del cinema popular de género: tratábase de un discurso sobre la traición a los propios sueños y principios en una sociedad opresiva y corrompida, en la forma genérica de un policíaco con ribetes de melodrama amoroso. *No es nada, mamá, es sólo un juego* (José María Forqué, 1973), era un tórrido cruce entre cine criminal y melodrama erótico, y también un relato sobre corrupción y poder absoluto. *Orden de INTERPOL: sin un momento de tregua* (Alfred Vöhrer, 1973), era

un melodrama de amores y amoríos con excusa argumental de thriller cosmopolita, y más concretamente de Krimi, del que constituyó una suerte de tardía, e ignorada, acta testamentaria. *El comisario G. en el caso del cabaret* (Fernando Merino, 1974), proseguía la estela del thriller autóctono de apología policial de los años 50, con fuertes rasgos de melodrama católico-moralista. En este film, el conservadurismo sexual-institucional, con una visión moralista-redentora de las cabareteras y chicas de alterne, perfectamente asimilable al llamado nacionalcatolicismo, daba lugar a que los tintes melodramáticos llegaran al desafuero. Otro aspecto de esta película, aspecto del que ya hemos hablado, es la influencia del *polar* francés y del ciclo del Comisario Maigret de Georges Simenon.

El erotismo es, en todo caso, un reclamo comercial de primer orden, en una España tardofranquista que aún se hallaba bajo una considerable represión sexual: *Perversión* (Francisco Lara Polop, 1974), fue confeccionada para explotar el erotismo de Nadiuska, al igual que los dos títulos arriba citados de Bardem (*La corrupción de Chris Miller*, y *El poder del deseo*), lo había sido para ofrecer una insólita y morbosa, erótica y perversa, imagen de la famosa ex niña prodigio Marisol.

Pero la crisis genérica también abrió rendijas a cierta, marginal, experimentalidad: tal es el caso de la extraña *Díselo con flores* (Pierre Grimblat, 1974), coescrita por Roberto Bodegas, excéntrica y reivindicable película, que recordaba los films claustrofóbicos de Damiani, como *La isla de Arturo* o *Las diabólicas del amor*.

Caso aparte es también el de *El clan de los nazarenos* (1975), coproducción hispano-italiana dirigida por el veterano del western hispánico Joaquín L. Romero Marchent, y llamativa (per) versión actualizada del anterior cine religioso autóctono, a través de la peripecia de un sacerdote que decide buscar a Dios a través de la práctica del Mal y el crimen. Fecha, director y temática son involuntariamente sintomáticos: reverso

tenebroso del llamado “cine de estampita” en auge en los años 50, y dirigida en los estertores del franquismo por un falangista que había sido el máximo ideólogo cinematográfico del fascismo español, a través de una importante revista, por él mismo fundada y dirigida: *Radiocinema*, creada en el bando sublevado en plena Guerra Civil (1938). De este modo, *El clan de los nazarenos* puede considerarse un epílogo indeliberado del cine religioso franquista.

El melodrama, por supuesto, era el relato más apropiado para un cine en su mayor parte explícitamente discursivo, parabólico y moralizante.¹

Los demás ejemplos de hibridación serán más aislados y erráticos: los elementos de policíaco y horror en *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), donde rasgos de *giallo* y humor negro con ribetes esperpénticos, convergían en una sátira feroz de la retrógrada y aislante cerrazón mental de la España católica y franquista. Protagonizaba Aurora Bautista -no por casualidad, estrella de pasadas obras clave del cinema historicista de posguerra-, en la historia de dos hermanas cuyo afán de cruzada contra las disolutas turistas europeas que invaden la España rural, las llevará a convertirse en implacables asesinas en serie.

Horror, ciencia-ficción y thriller se aúnan en *Las ratas no duermen de noche* (Juan Fortuny, 1973), en que no obstante la amalgama chirriaba porque el verosímil construido por los géneros fantásticos –coherente dentro de lo inverosímil- no podía casar bien con la tradición de verosimilitud, sucia y naturalista, del policíaco.

Ciencia-ficción y thriller son, por su parte, los ingredientes de la combativa *Una gota de sangre para morir amando* (Eloy de la Iglesia, 1973), parábola futurista sobre la liberación en el crimen ante la alienación y la asfixia sociales, tachada mordazmente por algunos con el sarcástico título apócrifo de *La mandarina mecánica*. Fue coescrita por

¹ Recuérdese el fuerte melodramatismo de títulos del cine propagandístico español, como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), o *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954).

De la Iglesia junto con el situacionista Antonio Artero. Presumiblemente, la intención primigenia era realizar una denuncia revolucionaria de los mecanismos de alienación y control social, partiendo de un texto popular a la manera de palimpsesto -como ya hiciera el propio Artero con el cine infantil y el cómic, en la extraña *El tesoro del capitán Tornado* (1968)-. Pero la revisión del guión por un tercer libretista, el siempre cinéfilo José Luis Garci, llevó –según acusaba Artero- a una suerte de plagio hispánico de *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1972), que se estrenaría el mismo año en nuestro país en salas de arte y ensayo. De ahí el título apócrifo que algunos adjudicarían a la cinta de De la Iglesia...

A menudo, y como otra señal destacable de esa crisis de las políticas genéricas, la adscripción de algunas películas a uno u otro género concreto se revela complicada. Así, algunos de ellos incluyen elementos de thriller, pero los elementos predominantes son otros. Ello sucede, por ejemplo, con *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid, 1973), o *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973), cintas ambas que se ha decidido no incluir en esta filmografía por considerarlas más bien inscritas en el género de horror.

Se llega a dar el caso de híbridos de musical y policíaco, es de suponer que para casar dos fórmulas de previsible éxito comercial, amén de para explotar la resonancia masiva de determinados cantantes y músicos de la época: *Volveré a nacer* (Javier Aguirre, 1973), con Raphael; o las parodias *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), con Manolo Escobar, y *Lo matas tú... o lo mato yo* (Butch Lion (Dieter Geissler y Roberto Leoni, 1973), coproducción hispano-alemana con la hoy olvidada banda pop y góspel *Les Humphries*. Asimismo, se incluían rasgos policíacos en una comedia musical que no puede considerarse un thriller: *El sobre verde* (Rafael Gil, 1971).

6.3.- Thriller erótico-moralista y de adulterios.

Un tema especialmente recurrente en el “Período Oscuro” es el del triángulo amoroso, abordado desde una perspectiva indefectiblemente moralista. La contradicción entre una mayor represión censoral y una progresiva apertura, solía condensarse en historias erótico-sentimentales, cargadas todavía de moralidad católica, ambientadas en entornos burgueses, y girando siempre alrededor de la institución matrimonial, tan enrarecida entonces a causa sobre todo de la evolución de las costumbres sexuales y de la prohibición del divorcio por el régimen franquista desde la Guerra. Así: *Hembra (prohibido)* (1970), del emblemático cineasta nacionalcatólico César F. Ardavín; o *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1971), con una fuerte influencia formal y estructural del *giallo* italiano, por lo demás inserta en un relato predominantemente clasicista-institucional. *El ojo del huracán* (José María Forqué, 1971) desarrollaba una atmósfera perversa, decadente y malsana que caracterizó los thrillers del director en esta época. Otros títulos característicos de esta tendencia fueron *La primera entrega de una mujer casada* (Angelino Fons, 1971), o *El juego del adulterio* (Joaquín L. Romero Marchent, 1973), donde se hablaba, con prudente veladura, de relaciones criptohomosexuales adúlteras.

La temática sexual estará presente en muchos títulos del período, a menudo también bajo un prisma moralizante, caso de *Razzia* (José Antonio de la Loma, 1971), o de *Tráfico de mujeres* (1974), dirigida por el actor francés Roger Hanin, ambos sobre la trata de blancas. Todo ello puede constituir un interesante instrumental para el estudio sociológico-cultural de cómo la dialéctica entre liberación y represión sexuales, y la fuerte controversia que a la sazón ello generaba en toda Europa -con especial dureza, como es de suponer, en la España tardofranquista- tomaba diversas máscaras en la ficción, casi siempre –debido al rígido control ideológico de los espectáculos por el

aparato franquista y por productores *del Régimen*, como Eduardo Manzanos, Antonio Cuevas, etc.- desde una posición defensiva, condenatoria de una liberación, o liberalización, según los casos, de las costumbres...

6.4.- Thriller psicológico.

La categoría, o subcorriente, de thriller psicológico, sería una de las más nutridas dentro del género policíaco y de suspense en la España tardofranquista. Relatos mórbidos con un fuerte componente claustrofóbico y notorios efluvios hitchcockianos, imperarán en el thriller español del “Período Oscuro”. Así: *Algo amargo en la boca* (Eloy de la Iglesia, 1969), híbrido genérico, como ya se ha dicho: cruce de thriller psicológico, melodrama erótico-intimista y morboso, y parábola sociopolítica. También películas como *Helena y Fernanda* (1969), del ex integrante del NCE Julio Diamante; *Una droga llamada Helen* (Umberto Lenzi, 1970), *Una maleta para un cadáver* (Alfonso Brescia, 1970), que introducía fuertes rasgos de ironía que lo hacían lindar con la comedia negra; o *La última señora Anderson* (Eugenio Martín, 1971).

Marta (José Antonio Nieves Conde, 1971), era una afortunada mezcla de varios temas procedentes de Hitchcock. Otros títulos destacados del thriller psicológico español fueron *El ojo del huracán* (José María Forqué, 1971), con guión coescrito por Azcona; y, sobre todo, *Alta tensión* (Julio Buchs, 1972), parábola sobre arribismo social y sobre la corrupción de la burguesía; o *Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1972), en realidad un extraño drama intimista sobre soledad y alienación, de cuyas acusadas particularidades se hablará más adelante, en el apartado del *giallo*. También descollaron en esta corriente: *Diabólica malicia* (Andrea Bianchi, 1972), descripción de un proceso de ambigüedad, corrupción y enloquecimiento, a través de la relación entre un niño perverso y su madrastra. O *Pena de muerte* (Jordi Grau, 1973),

parábola moral sobre la esquizofrenia social implícita en la pena capital, ello con culta base literaria de Guy de Maupassant; o la ya citada *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1973).

Cabe citar igualmente: *Coartada en disco rojo* (Tulio Demicheli, 1972); *La corrupción de Chris Miller* (1972), y *El poder del deseo* (1975), de Juan Antonio Bardem; *Los fríos senderos del crimen* (Carlos Aured, 1972), *Joven de buena familia, sospechosa de asesinato* (Alfonso Brescia, 1972), *La muerte llama a las 10* (Juan Bosch, 1973), etcétera.

6.5.- Thriller autóctono de apología policial.

La tradición española del thriller franquista procedía de la barcelonesa factoría Iquino y conoció su esplendor en los 50, con reminiscencias ideológicas de aquel “cine de optimismo policial” inaugurado por William Keighley en los EEUU de los años 30 para hacer exégesis de la lucha policial contra el gangsterismo. Tal tradición barcelonesa halló continuidad en el período que nos ocupa, con títulos como *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1969), estricta apología de la labor de la Brigada de Investigación Criminal, que de hecho parecía un inconfeso y desfasado *remake* de *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Con *El vértigo del crimen* (1970), Pascual Cervera se reveló, acaso, como el más ortodoxo continuador de esta tradición. También participaban de ella películas tales como: *Disco rojo* (Rafael Romero Marchent, 1972) -pese a su ambientación lisboeta-; y sobre todo, el tríptico del comisario Mendoza, de José Antonio de la Loma: *Razzia* (1972), *El último viaje* (1973), y *Metralleta Stein* (1975), esta última, alegoría de las “dos Españas” inspirada en las andanzas del guerrillero urbano anarquista Josep Lluís Facerias.

6.6.- *Giallo*.

En España, el *giallo* tuvo un impacto especialmente potente que ha sido obviado o ignorado por los historiadores. La nómina de títulos es, cuando menos, caudalosa: *Una historia perversa* (Lucio Fulci, 1969) -que exacerbaba el erotismo implícito en el tema hitchcockiano de los dobles femeninos-, *Días de angustia* (Luciano Ercoli, 1970), *Las fotos de una mujer decente* (Piero Sciumè, 1970), *Un hacha para la luna de miel* (Mario Bava, 1970), *Techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1970), *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1971) -impregnada también de temas procedentes de Hitchcock-, *Una lagartija con piel de mujer* (Lucio Fulci, 1971), *La muerte acaricia a medianoche* (Luciano Ercoli, 1971), *La perversa señora Ward* (Sergio Martino, 1971), etc. Hasta veinticinco en total. Todos ellos con producción española, aunque en su mayoría se trate de coproducciones hispano-italianas dirigidas por profesionales del otro país.¹

No obstante, es necesario precisar la existencia de un *giallo* indígena, propiamente español, cultivado por cineastas autóctonos: De la Iglesia, Jesús García de Dueñas, Julio Pérez Tabernero, Pedro L. Ramírez, Francisco Ariza.

Dentro de este grupo de films, brilla con luz propia *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1971), legendariamente destrozado por 62 cortes de la censura. Película de vocación popular, era no obstante ajena a toda complacencia. Las inclinaciones eróticas del *giallo* eran orilladas a lo largo de una sucesión de crímenes feos, sucios y chapuceros, hijos de la miseria social ambiente. El film contaba la historia de un obrero chabolista, anónimo trabajador de una fábrica de embutidos, a quien la insostenible represión en que vive termina convirtiéndose en asesino en serie.

¹ Ya se ha hablado de las protestas de la ASDREC ante la no observancia de los convenios de coproducción por la parte italiana...

La peculiarísima *Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972), partía de esquemas del *giallo*, entremezclándolos abiertamente con otros del cómic y del cine-cómic de los 60, sobre todo el inspirado en los fumetti: el Mario Bava de *Diabolik* (1967) y el Umberto Lenzi de la coproducción hispano-italiana *La máscara de Kriminal* (1967).

Similarmente combativa a la reseñada cinta de Eloy de la Iglesia, pero más prudente, era *El asesino no está solo* (1973), de Jesús García de Dueñas, también militante del PCE. Con un título alegórico que recuerda al primigenio, y censurado, de *M* (Fritz Lang, 1931) -*Los asesinos están entre nosotros*-, narraba la peripecia de un criminal sexual, que no es otro que el acomplejado hijo de un poderoso industrial del norte de España y oligarca local del municipio. *El asesino no está solo* devenía, así, una insólita parábola sobre la burguesía franquista, retratada como decadente y enfermiza, y sumida en una esquizofrenia social e ideológica entre la legalidad y el crimen.

Por su parte, *La cola del escorpión* (Sergio Martino, 1974), puede considerarse una ficción ejemplar dentro de esta corriente, a causa de su extrema ortodoxia con los códigos que se han descrito en el capítulo previo.

Sin embargo, y por el contrario, el reverso absoluto de los códigos del *giallo* sería *Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1972). Austera y anticomercial, rodada en planos largos con *travellings* oblicuos y laterales descriptivos acotados por los elementos escénicos, rehuía toda identificación homodiegética del relato con el homicida. Carente de banda sonora musical, era una narración caracterizada por la sustracción, por el despojamiento. Incluso los crímenes eran relatados en rigurosa elipsis. Rodada en Valladolid, narraba la historia de un culto, sensible y solitario personaje, que, cansado de la alienación, la soledad y la frustración de la sociedad provinciana en que vive, se convierte en asesino en masa. Enamorado platónicamente de una hermosa bibliotecaria, le ha escrito una carta de amor que se convierte en el eje del

relato. Con un tempo lento y una planificación distante que linda con lo objetivo, se concede el protagonismo a una mujer sola, que imagina encontrarse con un asesino odiado y temido, al que ve, sin embargo, como un alma gemela con la que sólo puede ya comunicarse desde el sueño, reverso de una vida real frustrada y recluida. La película jamás se estrenó en cines y supuso la ruptura definitiva de Regueiro con el productor Elías Querejeta.

Con respecto al *giallo* español de 1969-1975, sólo existe al parecer un juicio sumario – en todos los sentidos de la expresión- por parte del crítico de *Dirigido por...* Antonio José NAVARRO:

Ajenos a la aséptica internacionalización de los primeros thrillers coproducidos con Italia, empezaron a proliferar en el cine patrio diversos filmes terroríficos, marcadamente pobretones, toscos y previsibles, tanto por sus magros valores de producción como en su raquítica construcción visual, que explotaban los peores estereotipos visuales y narrativos del giallo italiano post-Argento. Esto es, sadismo y crueldad gratuitos, unas suaves pinceladas de erotismo y livianas intrigas policíacas. (...)

Son engendros de baja estofa que destruyen y ridiculizan el componente surreal, perverso y decadentista de los mejores gialli italianos. (...)

Plagios grotescos; este sería el calificativo más adecuado para definir el conjunto de las cintas brevemente reseñadas. (...)

En los mejores gialli italianos, la plástica filmica, siempre tendente al barroquismo, extrae de manera apoteósica, delirante, toda la belleza y poesía – malsana, trágica, arrebatadora- existente en materias por lo general consideradas innobles y repugnantes: un hallazgo del arte y la literatura del siglo XVIII y que llega hasta nuestros días a través de la obra, por ejemplo, de J.G. Ballard, Joel-

Peter Witkin o David Lynch. Por el contrario, aquella tendencia del thriller español “italianizado” no se molestó ni siquiera en articular una peculiar estética de lo feo. Simplemente, en tales propuestas impera la chapuza: deplorable iluminación, desvaído cromatismo e inexistente sentido del encuadre, del espacio; raccords que parecen bofetadas al entendimiento del espectador, desaparición de cualquier concepto sobre la progresión narrativa, el ritmo o la atmósfera; pésimos actores (...) y una dirección artística ausente. La escasez de presupuesto, la premura de los rodajes y un equivocado sentido de la profesionalidad, distintivo por otra parte del exploit más descastado – recordemos: el máximo beneficio con el mínimo esfuerzo-, son las razones que explican –pero no justifican-, el desastre.¹

Como ya ha podido entreverse más arriba, el paraguas del giallo español cobijaba multitud de propuestas dispares, por lo que tal juicio execratorio bien puede considerarse un tanto esquemático. Por otra parte, NAVARRO parte del supuesto, excesivamente generalizador y simplista, de comparar el *giallo*, creación genérica de una industria cinematográfica todavía pujante a nivel mundial como la italiana, con el conato mimético de una cinematografía, la española, en gran medida subdesarrollada y sometida a un aparato represivo abrumador. Tal comparación entre el original y el sucedáneo está obviando, pues, el grave y determinante contexto político-social e histórico-cultural de ambos países. La comparación entre un país democrático, desarrollado e industrializado, por aquel entonces vanguardia cultural de Europa, y la España de los Planes de Desarrollo, la represión estatal y clerical, y un régimen todavía heredero de los fascismos de entreguerras, forzosamente habrá de ser desfavorable para el desventurado segundo término. Por lo tanto, la equiparación de NAVARRO podría

¹ Antonio José NAVARRO: “El cine negro y el “thriller” español (1950-1975). Historia de un desencuentro”, en PALACIOS, Jesús (ed.) (2006), op. cit., pp. 352-353.

considerarse falaz en cuanto que parte de una falsa igualdad de condiciones entre Italia y España. El, según parece, descarado e impune comportamiento abusivo de los primeros en los convenios de coproducción con nuestro país, ya da una idea bastante clara de cuál era el lugar de nuestra industria cinematográfica respecto de la italiana: un lugar puramente subalterno, pálido y desmedrado.

6.7.- *Poliziesco*.

En España, donde la forma italiana o italianizante del policíaco tuvo su peso, la ya aludida anécdota política de esta corriente hubo de ser, por fuerza, mucho más recatada y ambientada en el país coproductor. El *poliziesco* hispano-italiano propiamente dicho está integrado por cinco títulos.

Los fríos ojos del miedo (Enzo G. Castellari, 1971), era una inteligente subversión de los mecanismos de identificación y los prejuicios tradicionales arraigados en el espectador, al servicio de un discurso que desmonta el maniqueísmo habitual del relato filmico criminal, y reivindica ideológicamente la ambigüedad y la sospecha.

El consejero (Alberto de Martino, 1973), constituía una revisión crepuscular del cine de mafiosos, presentando a estos como meros hombres de negocios en que cualquier viejo código del honor es sistemáticamente desoído y traicionado por intereses empresariales. El solitario Don ha sido abandonado por todos y deberá luchar contra los traidores ayudado por un solo leal, en la defensa de unos códigos en los que ya nadie cree.

Los mil ojos del asesino (Juan Bosch, 1973), era un film de acción de ambientación sórdida y turbia, que transcurría prudentemente en Lisboa y estaba protagonizado por la estrella del *spaghetti-western* Antonio di Teffè, alias Anthony Steffen.

La policía detiene, la ley juzga (Enzo G. Castellari, 1973), era una ficción ejemplar en su cumplimiento de los cánones expuestos en el capítulo anterior, incluso con una

escena en que el heroico policía protagonista atraviesa pacíficamente, y mediante previo acuerdo, una manifestación de obreros comunistas para poder atrapar a un asesino, lo que parece una plasmación ad hoc del legalista “compromiso histórico” del PCI berlingueriano...

Igualmente, la citada *Una libélula para cada muerto* (Klimovsky, 1974), aunaba fuertes rasgos de *giallo* y sobre todo de *poliziesco*, empezando por la figura central del “Harry el Sucio a la italiana” encarnado por Paul Naschy...

No obstante, la máxima influencia ejercida por el *poliziesco* en nuestro cine será indirecta: se plasmará en el sucio realismo y la aclimatación autóctona del thriller que supondrá el cine quinquí. Este será estudiado en el apartado dedicado al thriller de la Transición (1976-1983).

6.8.- *Polar*.

La tradición propiamente gala del policiaco, conocida como *polar*, también hallará cabida en varias coproducciones con España a lo largo del “Período Oscuro”: tal será el caso de *Las bellas* (Pierre Chénal, 1969), la árida y violenta *Que esperen los cuervos* (Jean-Pierre Desagnat, 1970), *El affaire Dominici* (Claude Bernard-Aubert, 1972), *Díselo con flores* (Pierre Grimblat, 1974), y *Tráfico de mujeres* (Roger Hanin, 1974).

Pero la ficción ejemplar de este apartado es *Jaque mate* (Claude Carliez, 1969), que se amolda absolutamente a los cánones establecidos por Jean-Pierre Melville: extrema parquedad de diálogos y música –hasta el punto de que el primer cuarto de hora del film es por completo mudo, exceptuando los efectos sonoros-; frialdad imperante, y precisión y fluidez en la puesta en escena, con una nerviosa y ágil caligrafía de la cámara, bien que un tanto resentida de la pobreza de medios...

6.9.- *Krimi*.

Por su parte, la tradición de cine criminal teutón, conocido como *Krimi*, e implantado en la RFA a partir sobre todo de adaptaciones filmicas de Edgar Wallace, conocerá también su connubio con la cinematografía española, si bien este será muy escaso. A saber: *El muerto hace las maletas* (Jesús Franco, 1971), adaptación de Bryan Edgar Wallace, hijo del anterior; *Jack el Destripador de Londres* (1971), y *Los crímenes de Petiot* (1972), de José Luis Madrid; *Una secretaria para matar* (Carl Zeiter, 1972), y *Orden de INTERPOL: sin un momento de tregua* (1973), del emblemático Alfred Vöhrer, en su día un símbolo viviente del cine alemán de género, sobre todo del western y el *Krimi*.

El caso ejemplar es el del tercer film aquí citado (escrito y protagonizado por Paul Naschy y que, extrañamente, no era una coproducción con Alemania): reminiscencias de la novelística de Wallace, ambientación germano-occidental, referencias a los traumas derivados de la Segunda Guerra Mundial y el nazismo (una constante de los guiones firmados por Molina/ Naschy).¹

6.10.- Derivados de *Diez negritos* y *Las diabólicas*.

Una fórmula recurrente en el thriller español del “Período Oscuro” es el de los derivados temático-argumentales del *Diez negritos* de Agatha Christie: un lugar cerrado, claustrofóbico, donde varios personajes reunidos, culpables todos de crímenes y abyecciones encubiertas, van siendo eliminados por un asesino misterioso: *Un silencio de tumba* (Jesús Franco, 1972), *El asesino está entre los trece* (Javier Aguirre, 1973), *La noche de los asesinos* (Jesús Franco, 1973).

¹ Parece ser que su realizador, José Luis Madrid, se reivindica a sí mismo director o codirector de unos veinte largometrajes alemanes producidos por el emblemático Artur Brauner -a menudo adaptaciones de Wallace, y algunos con participación financiera británica-, a lo largo de la década de los 60 (FREIXAS, Ramón, y BASSA, Joan (2006): *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid: Jaguar, p. 287).

Asimismo, se produce una adaptación real de dicha novela dentro del período: *Diez negritos* (Peter Collinson, 1974), coproducción internacional cuatripartita (España-RFA-Italia-Francia) con un fastuoso reparto: Oliver Reed, Elke Sommer, Richard Attenborough, Gert Fröbe, Teresa Gimpera, Herbert Lom...

Otra fórmula que se repite en la etapa estudiada es la de los derivados de *Las diabólicas* de Boileau-Narcejac (y es de suponer que también de su celeberrima adaptación cinematográfica por Henri-Georges Clouzot): un triángulo amoroso en que la o el amante propone al marido o la esposa aliarse para asesinar al cónyuge. Así: la muy hitchcockiana *Helena y Fernanda* (Julio Diamante, 1969), *Una droga llamada Helen* (Umberto Lenzi, 1970), *Historia de una traición* (José Antonio Nieves Conde, 1971), *Homicidio al límite de la ley* (Tonino Ricci, 1971), coescrito por Forqué y Azcona; *Alta tensión* (Julio Buchs, 1971), *Tarots* (José María Forqué, 1972), y, sobre todo, *El juego del adulterio* (Joaquín L. Romero Marchent, 1973), variante masculina del mismo argumento, en que se insinuaba una relación homosexual entre Juan Luis Galiardo y Vicente Parra.¹

La obra más reivindicable de esta categoría sería la ya citada *Alta tensión* (Julio Buchs, 1971), parábola (posiblemente de entraña falangista) sobre el arribismo social.

6.11.- Revival del cine de gángsters: El spaghetti-gángster.

Asimismo, se repite en el thriller del “Período Oscuro”, un revival del cine de gángsters clásico de la Gran Depresión, nacido del gran éxito internacional de *La matanza del Día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, Roger Corman, 1967), y de *Bonnie*

¹ Como dato curioso, era uno de los escasos thrillers del período donde se hablaba –veladamente– de homosexuales, ello junto con *La perversa señora Ward* (Sergio Martino, 1971), *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1971), *La muerte llama a las 10* (Juan Bosch, 1973), *Larga noche de julio* (Luis José Comerón, 1974), y *Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975).

& *Clyde* (Artur Penn, 1967). Nacerá antes del período, en 1968, con *Homicidios en Chicago*, de José María Zabalza.

Así: *América rugiente* (Alfio Cantabiano, 1969) -cuyo título es un homenaje a *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939)-, *La banda de los tres crisantemos* (Ignacio F. Iquino, 1969), *El regreso de Al Capone* (José María Zabalza, 1969), *Tiempos de Chicago* (Julio Diamante, 1969), y *¡Viva América!* (Javier Setó, 1969). Es de notar que todas estas películas se concentran entre los años 68 y 69: es decir, que son explotación descarada del éxito comercial inmediatamente previo de los citados films de Corman y Penn. Además, debe apuntarse que el grueso de estas películas trasladan (en equipo técnico-artístico, procedimientos de filmación, y hasta decorados) constantes y métodos de trabajo provenientes del spaghetti-western, e incluso la mayoría de ellos (tres) están protagonizados por estrellas de esta corriente.¹

6.12.- Parodias, metalenguaje y autoconsciencia.

Al hilo de las anteriores afirmaciones sobre lo postgenérico, se dan varios casos de autoconsciencia metagenérica y metalingüística en el cine de la época.

El más elemental es el de un cierto auge de la comedia macabra, con títulos como *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), que, sobre la falsilla del *Extraños en un tren* hitchcockiano, parodiaba el género negro, el furor epocal por lo sobrenatural y fantaterrorífico, y la propia tradición autóctona del musical folclórico... No olvidemos que el propio director inició su andadura en Filmófono, productora de los años republicanos especializada en tales lides, así que puede decirse que está autoparodiando

¹ El *revival* del cine de gánsters no fue, por cierto, corriente aislada: continuaría en el propio cine hollywoodiense de comienzos de los 70, con obras notables como *Mamá sangrienta* (*Bloody Mama*, Roger Corman, 1971), *La banda de los Grissom* (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971), o *Dillinger* (John Milius, 1973). La mayoría de ellas pertenecían al ámbito del cinema de bajo presupuesto destinado a programas dobles, *drive-in* y similares, pero aun así, mantenían una sorprendente calidad, al contrario que sus predecesoras españolas e hispano-italianas.

parte de su propia carrera, así como la condición del propio film, un encargo comercial protagonizado por Manolo Escobar.

En *Black Story* (Pedro Lazaga, 1971), la trama se articulaba en las fantasías literario-criminales de un infeliz *españolito medio*. Aquí, el cine de género devenía formalización del carácter evasivo de la mayor parte de la literatura policíaca y de suspense de la época, así como del grueso del thriller español del período. El protagonista se evadía de sus frustraciones a través de la novela de espionaje a lo Bond. Entretanto, su propia vida se iba sumergiendo en una espiral de conspiraciones familiares y mezquinos intentos de asesinato por parte de su cónyuge y suegra (esta, una escritora fracasada y parásita, maligna parodia de Agatha Christie). Además de la extrema violencia del humor negro enarbolado, la película evidenciaba el, a menudo escasamente aprovechado pero notable, talento de Lazaga para la parodia metagenérica. La distancia entre la realidad frustrante, y el sueño formalizado en la ficción genérica, daban lugar a un humor basado en las antítesis y contrastes entre ambos, y, por cierto, de una rara crueldad.

Casos más curiosos se darán con las incursiones en el territorio del cine-cómic, entonces en boga gracias a cineastas como Vadim, Bava o Lenzi.

Así, *Crimen imperfecto* (1970), encargo de Lazaga a Fernán-Gómez, en que este parafraseaba la estética chillona y de colores planos del tebeo Bruguera, con una extraña fotografía psicodélica de luces filtradas con colores saturados de Juan Mariné, y un uso llamativo del gran angular para acentuar la caricaturización de los personajes en determinados momentos.

Sexy Cat (Julio Pérez Tabernero,¹ 1972), partía del *giallo* y jugaba abiertamente a la hibridación de los lenguajes del cine y el cómic, sobre el original literario de un

¹ Se sospecha que su verdadero autor fue José María Elorrieta.

bolsilibro de Juan Gallardo/ Curtis Garland, que, cosa curiosa, ya amalgamaba esos referentes.

Otros cineastas empleaban el punto de partida del thriller para realizar ejercicios autorales.

Vicente Aranda, con *Cadáver exquisito/ Las crueles* (1969), se inspiraba en los experimentos de deconstrucción temporal y lingüística del relato por Resnais, Robbe-Grillet y el *Nouveau Roman*.

Crisis mortal (La sombra del girasol) (Luis Revenga, 1970), era una deconstrucción situacionista (y sitgista, si se quiere) del thriller, mediante la *reductio ad absurdum* del lenguaje y del artificio de la representación, llegando incluso a filmar directamente páginas del guión, o a rebobinar imagen y sonido...

Por su parte, la ya muy citada *Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1972), era, como más arriba se ha dicho, el reverso exacto del *giallo* al uso: protagonismo femenino, sí, pero también intimismo, despojamiento formal absoluto, ritmo calmo, crímenes enteramente en off.

Borau, con *Hay que matar a B.* (1973), trazaba una alegoría sobre la dictadura y el terrorismo de Estado, valiéndose deliberadamente del vehículo del thriller de bajo presupuesto...

La muerte del escorpión (1975), película-debut de Gonzalo Herralde, era una estructura en abismo, en que precisamente un guionista de cine policíaco español de bajo presupuesto, iba enunciando explícitamente la trama criminal mientras él mismo la desarrollaba en la práctica.

6.13.- *Pulp* y novelística popular.

Aún eran los tiempos dorados de Marcial Lafuente Estefanía, Silver Kane, Corín Tellado, Curtis Garland. El influjo de la novela popular de kiosco, a la sazón tan en boga en nuestro país sobre todo desde los años 20 (con las novelas del Caballero Audaz, de Canellas Casals y de Hoyos y Vinent, por ejemplo), y precedida por los folletines decimonónicos de Fernández y González, también dejó su impronta- abiertamente americanizada desde el rotundo éxito de la serie de novelas *FBI* en los años 50- en el celuloide patrio. Tal es el caso de las adaptaciones (sobre *pulps* preferentemente españoles, pero también foráneos): *Jaque mate* (1969), *polar* de Claude Carliez, sobre un original de Claude Rank; *El muerto hace las maletas* (1971), *Krimi* de Jesús Franco, sobre una novela del germano-occidental Bryan Edgar Wallace; *Que esperen los cuervos* (1970), *polar* de Jean-Pierre Desagnat, sobre André Lay; *Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972), *giallo* sobre un original de Curtis Garland; *Un silencio de tumba* (Jesús Franco, 1972), sobre una novela de Enrique Jarnés Bergua que imitaba abiertamente *Diez negritos*. O la metalingüística *Los fríos senderos del crimen* (Carlos Aured, 1972), sobre un *bolsilibro* de Keith Luger, en que la acción giraba en torno a una editorial de novelas populares de crímenes. También era destacable *La muerte llama a las 10* (Juan Bosch, 1973), sobre la truculenta novelita homónima de Luisa María Linares. Etcétera, etcétera...

Un caso particular era el de *El pez de los ojos de oro* (1973), *giallo* de Pedro L. Ramírez, adaptación de un *bolsilibro* de Curtis Garland, que a su vez imitaba los *giallos* de Dario Argento, en una peculiar retroalimentación cine popular-literatura popular, con vuelta.

6.14. Películas no visionadas.

Por último, interesa aquí señalar los casos concretos de los cuatro films que no han podido ser visionados, ello cara a una posible recuperación histórico-documental de los mismos. Aquí se enumeran las (comúnmente escasas) fuentes documentales que se refieren a ellos. Esas cuatro películas son:

-La puerta cerrada (José Giovanni, 1972). Realizada en régimen de coproducción internacional, ofrece la interesante particularidad de estar dirigida por uno de los grandes nombres del *polar* francés y de la novela negra europea, José Giovanni. Se trata de una película harto misteriosa que casi nadie parece haber visto en nuestro país. Sólo se han podido hallar tres comentarios españoles sobre ella.

El primero es una reseña crítica de autor anónimo, escrita para la revista *Cine en 7 Días*.

Relaciona a Giovanni con las corrientes europeas del *neo-noir*:

“Después de Jean-Pierre Melville no conocíamos a ningún otro renovador europeo de aquellas magníficas muestras del cine negro americano, que tantas glorias hicieron de mediocres escritores o elevaron de la oscuridad de lo desconocido a memorables novelistas, como D. Hammett.

Muy emparentados se hallan ambos realizadores en su concepción del cine policíaco y en su forma de tratar a los “héroes.” Melville y Giovanni son los poetas de la soledad del hombre marginado.”¹

Por lo demás, las apreciaciones críticas hechas aquí son bastante vagas, y se limitan al tema (la peripecia fatalista y trágica de un gángster solitario) y al elogio de la sobriedad de los actores protagonistas: Jean-Claude Bouillon y Nicoletta, y de los secundarios españoles José Bódalo y José María Caffarel, habituales en las coproducciones internacionales —sobre todo el segundo— por su conocimiento de idiomas.

¹ *Cine en 7 Días*, 604, 4/11/72, p. 22.

El siguiente comentario pertenece al crítico, productor y distribuidor cinematográfico Antonio LLORENS, quien también da señales de no haberla visto:

“Título de distribución en España de *Un aller simple*, film realizado por José Giovanni en coproducción hispano-italo-francesa y rodaje en los desaparecidos Estudios Roma, en 1970, adaptando una novela de Henry Edward Helseth, *The chair for Martin Rome*, que ya había sido objeto de una versión hacia 1948 de la mano de Robert Siodmak, titulada en Estados Unidos *Cry of the city*, y en España, *Una vida marcada*.”¹

El otro comentario fue hecho por Carlos AGUILAR (2006) en su *Guía del cine*.² Asimismo, tampoco parece haberla visto: “Probablemente el menos conocido de todos los films que componen la filmografía del ex novelista José Giovanni, un thriller apenas exhibido en parte alguna y del que resulta muy difícil averiguar dato alguno.” Existen dos comentarios en inglés en la base de datos IMDB.³ En el primero de ellos se afirma que el desenlace de esta película es en cierta medida un borrador de una obra tan conocida y representativa de su autor como es *Dos hombres en la ciudad* (*Deux hommes dans la ville*, José Giovanni, 1973).

-*Lo matas tú... o lo mato yo* (Butch Lion, 1973). El supuesto nombre del director es en realidad un seudónimo compartido por dos codirectores, Dieter Geissler y Roberto Leoni. Se trataba de una coproducción hispano-italo-germana, coescrita por el actor alemán Peter Berling y el productor español José Antonio Sainz de Vicuña. Al parecer, era una comedia policíaco-musical, protagonizada por la banda góspel *Les Humphries*, muy aclamada en la República Federal Alemana. A primera vista, se trata de una película sin mayor interés. Sólo se han encontrado dos comentarios sobre ella. El

¹ LLORENS, Antonio (1998): *José Giovanni: la aventura de la serie negra*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 124.

² Madrid: Cátedra, p. 1.157.

³ http://www.imdb.com/title/tt0067632/reviews?ref=tt_ury

primero, escrito por AGUILAR en su *Guía del cine*: “Extraña coproducción germano-hispana (sic), destinada a explotar en pantalla la efímera popularidad del grupo musical *The Humphries*, mediante una historia de rivalidad entre dos bandas de gángsters, una de ellas exclusivamente femenina.”¹

El otro comentario pertenece a un blog de aficionados cinéfilos llamado *El Videoclub de los 80*.² En él, se afirma que la película es un engendro caótico, donde los compañeros de reparto del galán protagonista (Mark Damon) eran unos Cris Huerta y Tin Long parafraseando descaradamente a Bud Spencer y Bruce Lee. Debía de tratarse de un film de explotación sin mayores pretensiones que no fueran las de una rápida capitalización comercial, aunque a buen seguro partía narrativamente de la parodia de la iconografía y mitología consagradas por el cine de gángsters de la Warner.

-*Infamia* (Giovanni d'Eramo, 1974). Ignoto thriller o *giallo* erótico hispano-italiano, protagonizado por Marisa Mell. Ha sido editada en DVD en Estados Unidos con el título *Death will have your eyes*. Fue comentada en el número 2 del *fanzine Exhumed Movies*, número al que no ha sido posible acceder, pues se halla hoy absolutamente agotado e inencontrable. Otro aparece en el libro *Sed de más*, del historiador cinematográfico John D. SANDERSON (2014), monografía acerca de la trayectoria internacional de Paco Rabal. Según dice, se trataba de una coproducción internacional impulsada inicialmente por Espartaco Santoni, y en la que se implicó más tarde Benito Perojo. La película parafraseaba, según SANDERSON, el clásico *Horas desesperadas* (*Desperate Hours*, William Wyler, 1955). El comentario del historiador es, no obstante, inmisericorde: “La película resulta difícilmente soportable, con unos inexistentes

¹ 2006, op. cit., p. 825.

² http://elvideoclubdelos80.blogspot.com.es/2009/11/lo-matas-tu-o-lo-mato-yo_28.html

valores de producción y una repetición de giros argumentales que la hacen fácilmente previsible.”¹

En el blog cinéfilo *Kendra Steiner Editions*² hay no obstante un comentario en inglés bastante benévolo sobre el film: “La escritura es inteligente, y el film está repleto de pequeños toques que lo elevan por encima del melodrama criminal que esencialmente es.”

Existe otro comentario en la web, concretamente de la página *10K Bullets*.³ Se afirma que la película es visualmente pedestre en comparación con los logros de Bava, Argento o Sergio Martino, y que el peso de la narración cae sobre los hombros de los actores protagonistas: la ya mentada Marisa Mell, junto con Helga Liné y Farley Granger. La referencia restante sobre el film pertenece a Carlos AGUILAR: “Película especialmente maldita, que propone una intriga policíaca de lo más enrarecida y claustrofóbica. En principio iba a titularse *Vendrá la muerte y se llevará tus ojos* y prácticamente no llegó ni a distribuirse, pese a contar con un terceto protagonista nada desdeñable...”⁴

-*El talón de Aquiles* (León Klimovsky, 1974). Film en apariencia irrelevante, del que no existen apenas referencias, y si las hay, son hartó vagas. Es una película que, de nuevo, nadie parece haber visto, un título cuya existencia documental roza lo fantasmagórico. Nació a la sombra de *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971). Su único comentarista es AGUILAR:

“Producción policíaca española de bajo presupuesto y menores ambiciones, típico subproducto de una etapa muy determinada de la cinematografía española.

Un policía llamado Aquiles encarado a un aventurero conocido como Héctor por

¹ SANDERSON, John D. (2014): *Sed de más. La filmografía internacional de Paco Rabal*. Valencia: Universitat de València.

² <https://kendrasteinereditions.wordpress.com/2013/12/18/death-will-have-your-eyes-aka-la-moglie-giovane-directed-by-giovanni-deramo-italy-spain-1974/>

³ <http://10kbullets.com/reviews/d/death-will-have-your-eyes/>

⁴ AGUILAR, Carlos (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, p. 723.

una cuestión de tráfico de drogas. El título previsto para una hipotética distribución en el extranjero fue *The french disconnection*.”¹

No existen comentarios de esta película en Internet, ni siquiera en IMDB, donde incluso las especificaciones técnicas están incompletas.

¹ Op. cit., p. 1.353.

7.- EL THRILLER ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN CINEMATOGRAFICA (1976-1983): ASPECTOS HISTÓRICOS.

7.1.- Introducción.

En esta etapa, la prolificidad del cine de género disminuye visiblemente: 114 policíacos frente a los 142 del “Período Oscuro.” Asimismo, se abandona casi totalmente el superpanorámico Techniscope, de suerte tal, que durante estos años su presencia en el cinema de género llega a ser ciertamente insignificante. Una de las causas principales de este abandono probablemente se halle en la caída de la coproducción internacional a partir de 1974, y, sobre todo, de 1975: como es lógico, cuando el trabajo con los productores italianos prácticamente decae, lo hace también un sistema técnico de patente italiana.

Está claro que se ha abierto una época totalmente distinta en el cine español y en el policíaco autóctono. 1976 es todavía un prólogo inmediato a lo que será el proceso de la Transición democrática iniciado en 1977. El 76 es el año del fracaso del “franquismo sin Franco” intentado por Arias Navarro; de la “Semana Negra” de Vitoria; de los sangrientos hechos de Montejurra, y de los consejos de guerra contra la Unión Militar Democrática (UMD); pero también de la Reforma Política de Suárez, la amnistía parcial, el estreno de *Canciones para después de una guerra* (Basilio M. Patino, 1971) y la supresión del Tribunal de Orden Público (TOP).¹ La tímida, pero cada vez mayor, posibilidad de decir las cosas más abiertamente, da lugar ese año a una película emblemática y hoy olvidada: *El segundo poder*, de José María Forqué. Se trataba de un relato policial clásico, pero sorprendentemente protagonizado por un agente de la Inquisición y ambientado en los imperiales tiempos de Felipe II, tan mitificados por la

¹ PÉREZ PERUCHA y PONCE: “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español”, en PALACIO, Manuel (ed.) (2011): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva/Siglo XXI Editores, pp. 225-226.

retórica dominante del régimen franquista. Denuncia de la represión inquisitorial y de la utilización de la religión como aparato ideológico y propagandístico del Estado en la España de la Contrarreforma, empleaba el vehículo del relato policial para realizar una acerba crítica del oscurantismo teocrático de los tiempos del Imperio, evidentemente mirando de reojo al clericalismo del régimen militar. Dentro del tímido despertar político del thriller español de 1976, debe considerarse a este film, en cierto modo, como una obra de avanzada.

También este año se ruedan en España dos películas que contribuyen a perfilar el panorama del policíaco de 1976-1983: la posfranquista *Guerreras verdes*, de Ramón Torrado, y *Secuestro*, de León Klimovsky. La primera es un discurso de retórica apología de la Guardia Civil, ambientado en “los años treinta” (toda alusión directa al régimen republicano es obviada). Defensa del orden rural tradicional hegemonizado por los terratenientes y la Iglesia frente a sus enemigos –el anticlericalismo, las masas proletarias resentidas y manipuladas por el “moscovita” Partido Comunista, etcétera-, debe considerarse un preámbulo de lo que será el cine de extrema derecha de la Transición española, una corriente filmica caracterizada por la persistente reivindicación de los pilares tradicionales del orden social español –Iglesia, Familia, Matrimonio Eclesiástico, Ejército, Fuerzas Policiales- frente al presunto caos y manipulación demagógica y partidocrática a que ha sido sometida la sociedad con el proceso de reforma y democratización del anterior régimen militar. Se hablará con mayor detalle de esta corriente más abajo.

En cuanto a *Secuestro*, dirigida por uno de los más prolíficos cineastas comerciales y de explotación de nuestro país y de toda Europa, el hispano-argentino Klimovsky, se trata igualmente de un título asaz representativo. Por su continuidad con el policíaco de bajo presupuesto del “Período Oscuro”, auguraba diversos rasgos característicos del cinema

genérico de explotación en 1976-1983. Film de singular oportunismo, compendiaaba toda suerte de explotaciones coyunturales en aras del éxito comercial inmediato. Aprovechaba triunfos cinematográficos norteamericanos, principalmente *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), y *La banda de los Grissom* (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971), pero también hechos de repercusión mediática internacional, como el secuestro de la heredera multimillonaria del imperio Hearst, Patty, por la organización armada californiana Ejército Simbiótico de Liberación, y la conversión “revolucionaria” de la secuestrada por obra del Síndrome de Estocolmo. Asimismo, reservaba uno de los papeles protagonistas a María José Cantudo, famosa ese mismo año por su desnudo integral en *La trastienda*, de Jorge Grau. Y aquí es donde sobreviene uno de los rasgos más característicos y previsibles del thriller español de la Transición, y, por extensión, del grueso de la cinematografía autóctona de aquellos años: la sexualización y erotización del relato, y la preferencia por la temática sexual y erótica. Se incorporaban abundantes escenas de destape y sexo y un personaje homosexual. Pero igualmente, y a pesar de la naturaleza evasiva de la cinta, se introducían temas de gran vigencia polémica en aquel momento: la heroínomanía, las alusiones a las actividades terroristas y los secuestros con fines políticos. La realización, institucional y abundante en zooms para el énfasis dramático, así como la música de bibliotecas empleada para la banda sonora, situaban este film dentro de la ya invocada continuidad con el cine de género de 1969-1975.

También en 1976, se rueda *Tatuaje* (*primera aventura de Pepe Carvalho*), debut filmico de Bigas Luna. Intento de crear un “nuevo thriller español” cínico y desmitificador, a la manera del nuevo thriller norteamericano de los 60-70 que tuvo sus títulos de referencia en obras como *Harper, investigador privado* (*Harper*, Jack Smight, 1966), *A quemarropa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967), *Klute* (Alan J. Pakula, 1967), o *El*

largo adiós (*A Long Goodbye*, Robert Altman, 1973). El interés de la operación radicaba en su autoconsciencia y en la voluntad de realización un thriller plenamente autóctono. En ambos aspectos, el film será acompañado por otros muchos a lo largo de este período: frente al, muchas veces forzado, cosmopolitismo de la etapa previa, algunos cineastas comienzan a buscar una tradición propiamente española del policíaco. *Tatuaje* es, además, la primera de las cuatro adaptaciones cinematográficas del ciclo de exitosas novelas detectivescas de Pepe Carvalho escritas por Manuel Vázquez Montalbán, adaptaciones que se extenderán hasta 1993, con *El laberinto griego*, de Rafael Alcázar.

En 1977, la politización del policíaco español alcanza uno de sus puntos culminantes. Es el año de arranque real de la Transición política, con la legalización de los partidos políticos, la disolución de la Secretaría General del Movimiento, la legalización del PCE, las primeras elecciones generales, etc.¹

En el ámbito del cine policíaco, es el año de *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea, y *Mi hija Hildegart*, de Fernando Fernán-Gómez, aunque, por diversas razones, una catalogación puramente genérica de los tres títulos resulta bastante escamosa. Además, será el año de la irrupción del llamado cine quinquí, con la hoy mítica *Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma.

Camada negra sería el film a partir del cual el cine metafórico de los años 60-70 derivará hacia expresiones más directas de la realidad inmediata. La película de Gutiérrez Aragón es una suerte de fábula iniciática sobre la naturaleza atávica del fascismo y del tradicionalismo español, en que una violenta banda de pistoleros de ultraderecha era presentada como una primitiva tribu matriarcal, rígidamente

¹ PÉREZ PERUCHA y PONCE, en PALACIO, Manuel (ed.) (2011), op. cit., pp. 227-228.

jerarquizada y guiada por diversos ritos y ceremoniales. Los rótulos de crédito iniciales transcurrían significativamente sobre el fondo de un lienzo del Equipo Crónica representando a una banda de gánsters norteamericanos de los años 30, con tiras de anonimato en los ojos: las actividades de ciertas bandas de la España de la Transición se perpetraban con impunidad, desde un anonimato acaso amparado por estructuras del poder establecido. Sin embargo, la referencia a los gánsters de la Gran Depresión (y, por extensión, al cine de gánsters clásico de la Warner, que tan pródigamente los representó de cara al mundo) tampoco es casual.

Un hombre llamado Flor de Otoño era un juego concéntrico de máscaras, en la narración de la vida de un abogado laboralista barcelonés de la época alfonsina, que es asimismo un terrorista anarquista que lucha contra la Dictadura de Primo de Rivera, y un cantante travesti apodado “Flor de Otoño.” En el film, la represión política y sexual, la moral religiosa y el aparato represivo de un régimen primorriverista en furtivo paralelismo con la dictadura reciente, eran dos caras de la misma moneda. Relato clasicista fuertemente emparentado con las raíces melodramáticas del *noir* clásico, la película de Olea, deliberadamente infiel al original teatral de José María Rodríguez Méndez que la inspiró, jugaba a la metarrepresentación para trazar el discurso político de la sociedad burguesa española –en la que se inserta forzosamente la personalidad pública del protagonista- como una represiva mascarada, en que el travestismo homosexual de “Flor de Otoño” resulta una paradójica forma de desnudez frente a las vestiduras hipócritas socialmente impuestas.

Mi hija Hildegart era un recorrido distante y brechtiano por las razones que llevaron a la iluminada feminista de los años 30 Aurora Rodríguez Carballeira a la locura mesiánica y a convertirse en una filicida. Partiendo de la novela-reportaje *Aurora de sangre*, del periodista anarcosindicalista Eduardo de Guzmán –otrora exiliado antifascista y

huésped de campos de exterminio nazis-, el film era una despiadada radiografía de la opresión sexual y una exposición bastante poco amable de los años de la II República, tan idealizados por la izquierda. Para ello, se adoptaba la estructura vertebral de una película de juicios, donde la reconstrucción de los hechos criminales desempeñaba un papel central.

Pero quizá el film de mayor importancia histórica, si cabe, de los arriba reseñados, sea *Perros callejeros*. Supuso la apertura de una corriente filmica de cierta prolificidad, gran impacto sociológico (incluso todavía hoy), y una multiformidad mayor de lo que se ha pretendido hasta ahora: el cine quinquí, corriente que es la primera –y, quizá también, la última- propiamente autóctona del policíaco español, y que se articulaba sobre las andanzas de los delincuentes juveniles de las grandes urbes. De la Loma, católico ferviente, devino el máximo portaestandarte de este cinema, desde una denuncia paternalista de las condiciones de marginalidad en que sobrevivían muchos niños, adolescentes y jóvenes en las grandes ciudades de la España de los 70 y 80. Se hablará con mayores pormenores del cine quinquí más adelante.

Gracias a los convenios de coproducción con el Gobierno mexicano de José López Portillo, durante este período se darán diversas coproducciones hispano-mexicanas, reflejadas en el ámbito del thriller en ocho películas: *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979) y *Jugando con la muerte* (1982), de José Antonio de la Loma; *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), *En mil pedazos* (Carlos Puerto, 1979), *Fabricantes de pánico* (René Cardona, Jr., 1979), *La cripta* (Cayetano del Real, 1981), *El día de los asesinos* (Carlos Vasallo y Brian Trenchard-Smith, 1981), *La mujer del ministro* (Eloy de la Iglesia, 1981), y *Semilla de muerte* (Jaime Bayarri, 1981). Como puede verse, 1981 parece ser el año más prolífico de las coproducciones internacionales

de España con el país azteca. Cabe señalar que algunos de estos films ni siquiera figuran correctamente en la Base de Datos del ICAA como coproducciones hispano-mexicanas. La supresión de la censura de espectáculos (exceptuando el cine pornográfico *hardcore*, todavía prohibido en salas) a partir de noviembre de 1977 por el Gobierno de UCD de Adolfo Suárez, y la implantación de la clasificación “S” (con las variantes de sexo, política y violencia) por la nueva legislación, creaban una situación todavía de provisionalidad, pero que en todo caso abrió un nuevo panorama que terminaría de dibujar y definir los perfiles del cine policíaco de la Transición. A continuación se hablará de las categorías y corrientes que lo integraron. Son más pobres que las del período precedente, pero ello se debe fundamentalmente a que, con la caída de la coproducción internacional, las corrientes foráneas que habían entrado en contacto con nuestra cinematografía –*giallo*, *poliziesco*, *polar*, *Krimi*- tienden ahora a desaparecer. Por supuesto, los aspectos técnicos y formales del cine español clasificado “S” prorrogan los del cine genérico de explotación del “Período Oscuro”: modo de relato institucional con incorporación de algunas modas técnicas del momento; cámaras ligeras, uso de la cámara en mano y del zoom y la panorámica para economizar planificación y escatimar el empleo de maquinaria auxiliar como grúas o *dollies*; y, presumiblemente, efímeros plazos de producción. El cine *softcore* de 1976-1983 es una prolongación, económica, técnica y formal, del celuloide genérico del período anterior. La Transición democrática finaliza en 1982 con el ascenso al poder del PSOE, partido mayoritario que ya no procede originariamente del Movimiento Nacional. Sin embargo, las políticas cinematográficas de UCD se prolongarán hasta diciembre de 1983, en que los socialistas promulgan la llamada Ley Miró, que marcará el jalón de inicio de lo que se ha entendido por la política cinematográfica de la democracia.

7.2.- Thriller de continuidad con el del “Período Oscuro.”

Durante la Transición, continúa el policíaco de bajo presupuesto de explotación, con idénticos rasgos estético-narrativos y técnicos (exceptuando el Techniscope) a los del período 1969-1975, y muchas veces dirigido por los mismos profesionales de dicha etapa, e incluso con equipos técnico-artísticos similares o idénticos. Ejemplos meridianos de ello son films como la citada *Secuestro* (León Klimovsky, 1976), la comedieta satírico-populista con trama delictiva *Chely* (Ramón Fernández, 1976), o *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1976), *giallo* rural y españolizado, atroz y efectista historia de crímenes ambientada en la época alfonsina.

También se siguen rodando en este período otros *giallos* españoles como *Rostros* (Juan Ignacio Galván, 1978), y sobre todo, la extraña *La sombra de un recuerdo* (José Antonio Barrero, 1978), mediocrementemente rodada a partir de un argumento original de Carlos Serrano de Osma sobre un promiscuo y solitario asesino en serie que mata a sus amantes después de haberse acostado con ellas, en una suerte de malsana metáfora de la dinámica entre represión y ansias de libertad sexual en que vivía el español de los 70.

El policíaco cosmopolita de las coproducciones mediterráneas del “Período Oscuro” halla igualmente continuidad en cintas mayoritariamente hispano-italianas, como *Objetivo: matar* (Mario Siciliano, 1978), o *Dinero maldito* (Willy S. Regan/ Sergio Garrone y José Luis Fernández Pacheco, 1980), verdadero epítome de las constantes estético-narrativas, técnicas y conceptuales, del policíaco autóctono de explotación. También entran en esta corriente films como *Vértigo en la pista* (Stelvio Massi, 1980), *Ambición fallida* (Christian-Jacque, 1981), *Black Jack (Asalto al casino)* (Max H. Boulois, 1981), la ya mentada *Semilla de muerte* (1981), de Jaime Bayarri; etcétera.

El *poliziesco* hispano-italiano conocerá sus estertores en esta época con films que ya no aportan novedad alguna a esta corriente filmica. Es el caso de *Tráfico de menores*

(Alberto Negrín, 1979), típica trama de crímenes en un elitista internado femenino que incorporaba elementos propios tanto del *giallo* (asesinatos con un fuerte componente erótico-tanático o erótico-mórbido) como del *poliziesco*. El protagonista, un intrépido Fabio Testi, era un policía solitario, expeditivo y frustrado, que debía investigar una sucia trama que acaso implicaba a gentes de la alta sociedad. Su indagación se veía sospechosamente entorpecida por los afanes de los responsables del internado oligárquico por ocultar la oleada de hechos sangrientos, para así evitar a toda costa el desprestigio social. *Buitres sobre la ciudad* (Gianni Siragusa, 1980), empleará los diversos rasgos del *poliziesco* –ambientación en una realidad inmediata, en este caso madrileña- pero al servicio de una ficción en que el verosímil codificado, clásico y americanizado del género negro chirría al entroncar fallidamente con el verosímil de elaboración autóctona, más sucio y naturalista, del *poliziesco* transalpino. Baste imaginar a un intrépido periodista italoamericano (encarnado por la estrella del cine de acción italiano Maurizio Merli) investigando una convencional trama de mafias internacionales en el Madrid posfranquista (incluso situando la clásica escena de la paliza de los malhechores al entrometido, en la entonces desangelada y decadente Estación de Príncipe Pío)... De este modo, puede decirse que ese intento de sincretismo del *poliziesco* con diversos cánones del *noir*, y principalmente del *hard-boiled*, naufragaba por lo excesivamente patente de la operación, y su falta de verosimilitud. Mucho más digna de atención es la insólita *Pájaros de ciudad* (José Sánchez Álvaro, 1980), film maldito e inclasificable, auténtica película-isla dentro del cine español. Al igual que hiciera Sergio Sollima con *Revólver* (1973), Sánchez Álvaro, ex alumno del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, se sirve de elementos del *poliziesco* junto con referentes artísticos de la vanguardia europea –expresionismo y surrealismo- para construir una sorprendente parábola kafkiana sobre soledad y alienación en las

urbes modernas, pero también sobre la maquinaria del Poder y sobre la imposibilidad de rebelión y liberación del individuo como tal.

El cinema de suspense tan característico del “Período Oscuro” prosigue en la Transición con *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1976), o los explícitos homenajes a *Vértigo* de Hitchcock que son *En mil pedazos* (Carlos Puerto, 1979), relato curiosamente articulado sobre los temas del *amour fou* y el doble, y *Morir de miedo* (Juan José Porto, 1980).

El caso de la película de Ramón Fernández es tan curioso como hasta cierto punto paradigmático: se trataba de un thriller melodramático de continuidad con el erótico-moralista y de adulterios del “Período Oscuro”, si bien con varias diferencias respecto al modelo previo. Para comenzar, el destape, que en la etapa tardofranquista originara dobles versiones, y aquí ya se muestra sin mayor problema, si bien en el limbo legal – podría decirse, de una mucha mayor permisividad censorial- previo a la clasificación “S” de noviembre de 1977. En segundo lugar, aun cuando la trama tenía lugar también (como era tan frecuente en el “Período Oscuro”) en selectos ambientes burgueses, aquí la peculiaridad principal reside, tanto en la ambientación española, como en el osado y peliagudo tema: un corrupto empresario español complicado en el narcotráfico y la trata de blancas, se ve sometido, en principio, a un intrincado chantaje por parte de una pareja de lesbianas que desean adueñarse de su empresa, aprovechando el estado económicamente confuso y tambaleante en que esta se encuentra. Se traen, pues, a colación, aunque sin intención crítica alguna – y más bien con astuto oportunismo comercial-, varias cuestiones candentes en la España de la época: las tendencias sexuales silenciadas durante la dictadura, la corrupción empresarial, la crisis económica, y, mucho más indirecta y vagamente, la quiebra de un tejido productivo heredado de la autarquía y la tecnocracia.

Cerrando esta corriente de cinema de suspense, en 1983, Jesús Franco rodaba *Sola ante el terror*, thriller de cierta ambigüedad sobrenatural, visiblemente influido por Robert Siodmak, y, como era ya habitual en el cinema genérico de continuidad con el “Período Oscuro”, un presupuesto, y unos medios, prácticamente inexistentes.

En cuanto al thriller español de apología policial todavía enraizado en la tradición barcelonesa de los años 50, conocerá una paupérrima continuidad en esta época, con la muy tardía *Hombres que rugen* (1983), del emblemático Iquino.

7.3.- La delincuencia juvenil durante la Transición: el cine quinquí.

Durante la Transición, y, más tarde, en los años 80, se experimenta en España un desdichado auge de la delincuencia juvenil, el fenómeno de los quinquis, motivado por el elevado, y creciente, nivel de paro estructural desde los años 70 en adelante; la decadencia económica del tejido productivo heredado de la autarquía y el desarrollismo; el incremento de la precariedad laboral y la llamada “economía sumergida” de gentes que sobreviven trabajando en negro o en actividades ilegales; los numerosos núcleos de marginalidad urbana (chabolismo, infraviviendas, zonas urbanas degradadas) heredados principalmente de los grandes aluviones de inmigración campo-ciudad, pero también de la discriminación de ciertos colectivos, como la etnia gitana o los quinquilleros; o la precariedad o carencia de infraestructuras básicas en los nuevos barrios obreros creados por el desarrollismo para afrontar el crecimiento demográfico en las ciudades y alojar a una inmigración rural antes condenada inevitablemente al chabolismo o la infravivienda.

En palabras de Amanda CUESTA:

La España desarrollista tiene su capítulo más negro en los problemas de déficit de vivienda derivados de la llegada masiva de inmigrantes desde el medio rural a las ciudades a partir de la década de los cincuenta. (...)

Madrid, Barcelona y Bilbao fueron algunos de los destinos interiores predilectos. En estas y otras ciudades españolas se extendieron los arrabales de forma vertiginosa. La provincia de Madrid, por ejemplo, pasó de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.686.895 en 1980. (...)

Las respuestas a esta situación, emblemáticas del franquismo y dirigidas por la Obra Sindical del Hogar, fueron los Planes de Urgencia Social y las UVA. Estos planes estaban destinados a absorber al mayor número de chabolistas en el menor tiempo posible y al coste más bajo. El resultado fue un urbanismo de pésima calidad y unos barrios aislados y mal comunicados, que además carecían de los servicios más básicos, como alumbrado, alcantarillado, zonas verdes, escuelas, ambulatorios, seguridad, limpieza... Lejos de resolver los problemas sociales derivados de la inmigración masiva y el desarraigo, estas soluciones urbanísticas no hicieron más que trasladarlos a la periferia y maquillarlos, en lo que se vino a llamar popularmente chabolismo vertical.¹

Este caos urbano, sumado al grave impacto de la crisis mundial de 1973 en nuestro país, engendra un aumento desproporcionado de la criminalidad, que será empleado como el ariete por excelencia de la derecha y la extrema derecha nostálgicas del franquismo, y lo que se ha venido en denominar franquismo sociológico, para denunciar la esencia pretendidamente dañina de los avances democráticos, portadores de inseguridad, e incluso de impunidad de los delincuentes.

Ya en 1977, José Antonio de la Loma se convertirá, con la hoy mítica *Perros callejeros*, en padre y principal representante de una corriente fílmica centrada en la denuncia, y también la explotación comercial, del fenómeno quinquí. La óptica del cineasta barcelonés será católica, misional y paternalista, una visión de la necesidad de asistir,

¹ Amanda CUESTA: “Los quinquis del barrio”, en VVAA (2009): *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/ Diputació de Barcelona, p. 185.

integrar y rehabilitar socialmente a una juventud desorientada y desamparada, para la que la labor social de la Iglesia —encarnada en las, a menudo impotentes, figuras de sacerdotes cuya abnegación y sacrificio suelen verse mal pagadas— parece ser la única esperanza que palie tanto dolor. Entretanto, De la Loma consagrará algunas de las señas de identidad del cine quinquí: cine de acción, con influencias del thriller norteamericano de los 60-70, y también de la aclimatación autóctona sucia y naturalista propia del *poliziesco* italiano, que no retrocedía ni ante lo sórdido ni ante lo abiertamente cutre del decadente microcosmos urbano ni del submundo de la marginalidad; y con el protagonismo de delincuentes juveniles reales. La corriente fílmica inaugurada por el cineasta barcelonés alcanzará gran popularidad.¹

Este cinema albergaba una proclividad político-ideológica más o menos clara, habida cuenta de su ineludible apego a la realidad social inmediata, pero también de la extraordinaria politización de los tiempos que corrían. La lectura ideológica y discursiva del cine quinquí, dirigida a un público eminentemente popular y de cines de barrio, es sencilla y cristalina, y no requiere de mayores sutilezas hermenéuticas. Puede decirse que, dentro de su transparente comercialidad, esta corriente se dividió entre:

- a) un cine de paternalismo católico, representado por el infatigable De la Loma, y por el film *¿Ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), adaptación de una novela del cura párroco José Luis Martín Vigil;
- b) un cine de izquierda “desencantada” con un proceso político-social, la Transición, caracterizado en gran medida por los pactos desde arriba y el crecimiento del paro y la marginación —tendencia personificada por Eloy de la Iglesia de *Navajeros* (1981), *Colegas* (1982) y *El pico* (1983), pero también, al menos en cierto modo, por el Carlos

¹ Cabe señalar que su título fundacional, *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), logró una recaudación de 167.445.759 pesetas de la época. Todavía un título ya algo tardío como *Los últimos golpes del “Torete”* (1980), del mismo director, alcanzaría una taquilla de 105.862.028 pesetas.

Saura de *Deprisa, deprisa* (1980), y el Raúl Peña de *Todos me llaman "Gato"* (1980); y, por último,

c) un cine quinquí que podría catalogarse discursivamente como de ultraderecha o franquismo sociológico, y que insertaba la figura del delincuente juvenil en un panorama de caos social originado por el abandono de las instituciones orgánicas que presuntamente proporcionarían orden y armonía a la sociedad española, o bien se caracterizaban por un populismo que culpaba de la delincuencia a los políticos de la Transición. De esta última tendencia, encarnada por el José Truchado de *Juventud drogada* (1978), el Gil Carretero de *Chocolate* (1979), y el Francisco Lara Polop de *La patria del "Rata"* (1980), se hablará con más detalle en el apartado correspondiente al policíaco de extrema derecha.

7.4.- Cine policíaco-político.

Es la más importante corriente dentro del thriller de 1976-1983. Aunque la politización sea una constante frecuente en el cine español de la Transición –habida cuenta que, con el paulatino retroceso de la represión, puede decirse que el sexo y la política se ponen de moda –, sí es cierto que algunos thrillers de la época se caracterizan precisamente por su considerable componente sociopolítico. El aspecto de fuerte arraigo social y político que a menudo se ha señalado en el cine negro y policíaco, adquiriría una dimensión absolutamente directa y autoconsciente. A menudo, la influencia del cinema de denuncia francoitaliano es considerable: el empleo del vehículo del cine popular y policíaco por cineastas de esas nacionalidades (Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo, Constantin Costa-Gavras, etc.) para formalizar determinados discursos político-ideológicos, constituirá un referente muy apreciado por diversos cineastas españoles de la época. La corriente viene precedida por tres obras con una carga fuertemente

metafórica del período anterior, concretamente de 1975: *Furtivos*, de José Luis Borau; *Metralleta Stein*, de José Antonio de la Loma; y *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco. El primer film de la Transición que podría considerarse político-policíaco es la ya citada *Camada negra* (1976), de Gutiérrez Aragón, pese a su carácter de fábula más o menos inclasificable. En esta corriente, los aspectos políticos poseen un fuerte peso en las tramas: si *Camada negra* es la historia –apartada narrativamente de cualquier canon genérico, salvo en algunas escenas de violencia- de las fechorías gangsteriles de una banda fascista, *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1976), es la reconstrucción de las circunstancias de un filicidio cometido por una enloquecida y autoproclamada mesías del feminismo. *Con uñas y dientes* (1978), segunda y penúltima película de Paulino Viota, era un film político vertebrado sobre una estructura guionística, y una forma filmica, propias del thriller clásico, para narrar una historia de huelga obrera obstaculizada por métodos sucios, en un discurso sobre las maniobras de recambio político y empresarial de la vieja patronal franquista y verticalista, a los nuevos tecnócratas de UCD.

El asesino de Pedralbes (Gonzalo Herralde, 1978), pese a ser un documental, se imbrica plena y conscientemente en la corriente genérica del thriller. La descripción de una carrera criminal, los formantes¹ musicales de suspense, o la reconstrucción ficcionada de los crímenes, servían además a un discurso sobre la imposible búsqueda de liberación en el crimen por parte de un paria social –lo que entroncaba con *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)-, discurso problematizado por la imposibilidad de identificación con un personaje viscoso, resbaladizo, que además es pederasta.

La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978), era una narración sobre el pistolero patronal barcelonés de finales de los años 10-principios de los 20, en que

¹ Ello según las categorías establecidas por TÉLLEZ, en TALENS, Jenaro, y ZUNZUNEGUI, Santos (2007): *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.

se parafraseaba deliberadamente el cine negro de Fritz Lang y el de gánsters de la Warner, también desde un prisma distanciador de estirpe brechtiana.

Un film de particular importancia en la corriente policíaco-política es *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), ficción ejemplar de las virtudes y contradicciones del thriller policíaco-político de la Transición. Para describir la trama político-criminal en torno a la matanza de abogados laboristas de Atocha en enero de 1977, se jugaba con referentes harto dispares: de un lado, el aludido cine de denuncia francoitaliano y una asunción crítica de ciertos aspectos de la tradición neorrealista; y del otro, el cine norteamericano de género, concretamente el cine de gánsters de los años 30, y el *noir* clásico.

El crimen de Cuenca (Pilar Miró, 1979), ha sido tal vez el más afamado casus belli del cine español, incluso secuestrado por las autoridades de UCD. En él convergían dos referentes de partida: de un lado, la tradición filmica del violento drama rural español; y del otro, el cine de denuncia francoitaliano, que a menudo contaba con base argumental policíaca.

El diputado (Eloy de la Iglesia, 1979), era la historia de un chantaje de la extrema derecha a un representante democrático homosexual -miembro de un partido que es trasunto entremezclado del PCE y del PSOE marxista pre-XXVIII Congreso-, que mantiene relaciones de estupro con un menor, un quinquí adolescente que ha sido comprado por la banda ultraderechista para participar en ese siniestro juego. Acerba autocrítica de la homofobia de la izquierda de entonces, e inveterada apología de la libertad sexual, la película adoptaba una estructura deliberadamente panfletaria que le permitía, como era habitual en el cine de su director en aquella etapa, tratar los más diversos temas, compendiándolos: a saber: la represión de la homosexualidad y la criptohomosexualidad; la incomprensión de esta opción sexual por las fuerzas que se

decían progresistas o incluso revolucionarias; la marginación urbana juvenil, el lumpenproletariado venal, los chaperos y el fenómeno quinquí; las impunes agresiones de la extrema derecha. Se optaba, como casi siempre en la filmografía del realizador, por la síntesis entre el cine de denuncia sociopolítica y un cinema popular que bebía de fuentes reconocibles por el espectador medio: aquí, en concreto, el melodrama y el thriller. La cinta fue clasificada “S”, pues las autoridades cinematográficas gubernamentales consideraron que podría dañar la sensibilidad política del espectador. Una obra de difícil catalogación sería *F.E.N.* (1979), debut de Antonio Hernández, y primer largometraje dirigido por un ex alumno egresado de la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. El film versaba sobre el vengativo secuestro perpetrado por los antiguos alumnos de un internado religioso sobre sus antiguos profesores, para someterlos a vejaciones similares a las que estos les infligieran antaño. De nuevo, la catalogación genérica se hacía espinosa, en una narración que, sobre la base de una anécdota criminal –un secuestro– erigía una parábola política, con fuertes elementos satíricos, sobre la educación represiva y la inculcación institucional de la moral religiosa.

Como *Siete días de enero*, de nuevo *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), partía del cine-espectáculo de vocación popular, sobre un esquema de “golpe perfecto” preparado por una banda organizada, pero también sobre lugares comunes del cine negro clásico: el antihéroe atormentado y de trágico destino, o el peso del pasado, con un relato articulado inicialmente en flash-backs. Pero esta base popular servía a un discurso político sobre la inutilidad de la lucha armada en la nueva situación sociopolítica creada con la Transición.

La triple muerte del tercer personaje (1980), era un ejemplo verdaderamente aislado, reacio a toda clasificación. Thriller político del cineasta chileno Helvio Soto (huido del

régimen pinochetista y exiliado en Francia, artífice de una de las obras fundamentales de los Nuevos Cines Latinoamericanos y del llamado “Cine de Unidad Popular”: *Voto más fusil*), supuso un punto de inflexión estilístico en la trayectoria del realizador, pues abordaba la habitual temática izquierdista y antifascista del autor, bien que a través de una narración que, influida por la narrativa latinoamericana de vanguardia de los Sábato y Cortázar, edificaba un relato metaficcional (el escritor de una novela intentando salvar las vidas de sus propios personajes, existentes en la *vida real*), con reminiscencias de Pirandello y Unamuno, y formas de deconstrucción por el montaje, ya experimentadas anteriormente por el director. Pero el estilo casi de reportaje de films previos de Soto (como la celebrada *Llueve sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)* de 1975), era abandonado en pos de una obra intencionadamente literatizada, metaliteraria, en que la autorreferencia a la propia construcción ficcional servía para crear una parábola sobre la “guerra sucia” del poder contra la disidencia y sobre la diáspora, las antinomias y la desmoralización de esta. Pedro CRESPO¹ adjudicaba al film influencias de Resnais.

El arreglo (José Antonio Zorrilla, 1981), era por su parte un policíaco bastante ortodoxo, adscrito a las corrientes del *neo-noir* tan presentes en los años 70 y 80 –sobre todo en el cine estadounidense-, pero su revisitación de los cánones del género negro terminaba dibujando un cristalino discurso sobre las cloacas del Estado en los países occidentales, y más concretamente en la España de la Transición.

También en estas fechas tiene lugar el rodaje de la película de Eloy de la Iglesia *La mujer del ministro* (1981), coproducción hispano-mexicana que, al igual que *El diputado*, recibió la “S” política por parte de la Junta de Calificación de la Dirección General de Cinematografía.

¹ En su nada favorable crítica para *ABC* de Madrid, 18/6/81, p. 59.

Idéntico discurso al de *El arreglo* lo construía *Asalto al Banco Central* (Santiago Lapeira, 1982), adaptación pirata de la novela homónima de Alberto Speratti. Un infatigable periodista indagaba sobre la trama político-criminal en torno al atraco al Banco Central de Barcelona presuntamente organizado en mayo de 1981 por la extrema derecha golpista para reclamar la excarcelación del teniente coronel Tejero. La forma filmica pendulaba entre el cine de denuncia con estructura de crónica periodística e intertítulos explicativos –herencia de una de las fuentes referenciales del film: el cinema transalpino de denuncia vinculado al Segundo Neorrealismo italiano-, y el policíaco e incluso el thriller político norteamericano de los 70. El discurso se vertebraba en torno a la demanda de transparencia en una sociedad todavía en proceso de democratización.

Tras la extraña mezcolanza genérica que es la hispano-italiana *Muerte en el Vaticano* (Marcello Aliprandi, 1982) -relato sobre las tensiones entre la cúpula del poder eclesiástico romano y las nuevas corrientes izquierdistas en el seno del clero católico, en torno a un complot para asesinar a un papa progresista claro trasunto del malogrado Juan Pablo I-, sobrevendrá el epílogo del thriller político-policíaco de la Transición española.

Asesinato en el Comité Central (Vicente Aranda, 1982), era un discurso sobre el tan mentado “desencanto” de la izquierda en la Transición, en la forma de un *hard-boiled* protagonizado por el detective privado Carvalho, en una investigación de política-ficción sobre el asesinato de un nítido trasunto ficcional de Santiago Carrillo.

Con *El caso Almería* (1983), el ex periodista de sucesos Pedro Costa Musté realizaba una acre denuncia de los mecanismos de terrorismo de Estado y de los “controles de la muerte” en un polémico thriller de juicios –también heredero, otra vez, del cine sociopolítico francoitaliano- que reconstruía las circunstancias en que tres jóvenes

inocentes fueron confundidos en Andalucía con un comando de ETA Militar y asesinados a sangre fría por miembros de la Guardia Civil.

Por último, *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), principalmente un melodrama político panfletario sobre la institución familiar y sus represiones, incorporaba también rasgos policíacos, en la narración de una trama violenta donde se integraban el enfrentamiento entre los abertzales y la Guardia Civil, las polémicas torturas de esta a los detenidos, la no menos controvertida Ley Antiterrorista del PSOE ya en el poder, el tráfico y consumo de heroína en un Euskadi políticamente enrarecido... etcétera. Todos los temas posibles son aludidos, siquiera de pasada, en una construcción dramática y narrativa que, como *La mujer del ministro*, privilegia la frase política, el alegato explícito sobre temas de actualidad de la España del momento.

7.5.- Neo-noir. Reelaboraciones, paráfrasis, ironizaciones y parodias.

Con la mayor libertad que el proceso político-social de la Transición española supone, el concepto de *neo-noir* entra en España en 1976 de la mano de Bigas Luna con la ya citada *Tatuaje (primera aventura de Pepe Carvalho)*. Esta corriente proseguirá en nuestra cinematografía con diversos títulos aislados, como *En mil pedazos* (Carlos Puerto, 1979), donde una trama hitchcockiana de *amour fou* emparentada con *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), se entrecruzaba con un relato netamente *hard-boiled*, protagonizado por un duro y traumatizado detective privado y ex policía, en las vetustas calles lisboetas: varios lugares comunes del género negro clásico eran invocados: el antihéroe trágico, el peso del pasado, el encargante turbio y sospechoso, los bajos fondos, etc. Se trataba de una cinta abiertamente mitómana, que hacía suyos tales lugares comunes para homenajearlos, al socaire de lo que aquí se ha denominado la tendencia nostálgica del *neo-noir*.

Llamativo es el caso de la experimental *Ensalada Baudelaire* (1977), único film del fotógrafo Leopoldo Pomés, coescrito por el historiador cinematográfico Román Gubern, una extraña historia de secuestro en un yate –las concomitancias argumentales con *El cuchillo en el agua* (*Nóż w wodzie*, Roman Polanski, 1962) eran obvias- donde nada era lo que parecía ser; los códigos y estructuras del género negro se retorcían y subvertían una y otra vez, hasta llegar a dos finales alternativos, como los de *El último* (*Der letzte Mann*, Friedrich W. Murnau, 1924). Pastiche y palimpsesto cinéfilo, lúdico e intelectualizado, no era casual que uno de los personajes apareciese leyendo a Nicos Poulantzas, el pensador marxista-estructuralista por antonomasia, que tanto influyó a la generación intelectual de Gubern.

Dentro de su carácter policiaco-político, la ya reseñada *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), podía considerarse también una peculiar reflexión sobre la pertinencia y vigencia del género negro, y del mismo modo, al menos en parte, *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978).

Como ya se ha visto más arriba, *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), jugaba con rasgos y códigos propios del cine negro –el antihéroe trágico, la ambigüedad moral, la ambientación suburbial- e incluso de su precedente inmediato, el cine de gánsters de la Warner –a través de la narración del proceso de ascensión de un criminal por medio de violentas intrigas, algo típico de films como *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn Leroy, 1931), o *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)-. Tales códigos eran retornados a su intención original más allá de toda mitomanía: el retrato implacable de determinadas realidades sociales.

Barcelona sur (Jordi Cadena, 1981), era un curioso policiaco revisionista de actualización de los códigos del *noir* a la Ciudad Condal en tiempos del punk y la movida alternativa. Unánimemente considerada una película fallida, es susceptible no

obstante de analizarse como un epítome de las obsesiones cinefílicas, mitómanas e intertextuales, así como de los afanes de actualización y adaptación al entorno urbano de la España coetánea, inherentes hasta cierto punto a buena parte del *neo-noir* de la Transición.

En cambio, escasamente complaciente con los códigos clásicos y la cinefilia era la mucho más sórdida *Putapela* (Jordi Bayona, 1981), coescrita por uno de los grandes nombres de la novela negra española: Andreu Martín. Sórdida historia de hampa y prostitución, emparentada, en su realización próxima al espontaneísmo, con los discípulos de las nuevas cinematografías europeas, como el francés Jean Eustache. De una virulencia y una brutalidad acentuadas por el naturalismo de la exposición, resultaba uno de los retratos más crudos que de los ambientes de la marginación haya acometido el cine español. Especie de policíaco underground, supone de algún modo (pese a su limitado interés) un islote en nuestra cinematografía.

Algunos films de la época recurrían a la ironía y la parodia sobre los códigos del género negro, dentro, pues, de la arriba señalada tendencia irónica del *neo-noir*: tal es el caso de *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1980). Este se valía del potencial crítico del policíaco (entendido en su acepción más puramente genérica y codificada) para retratar determinadas realidades nacionales. Gálvez, el antihéroe protagonista, es una caricatura de todas las antinomias de la progresía de la época: izquierdista inoperante e individualista tenido por esquirol y adulador por algunos de sus compañeros; neurótico y machista que actúa todavía guiado en gran medida por caducos patrones mentales de hombría y virilidad. Es una parodia cotidiana del arquetipo del “tipo duro” ideológicamente dominante e institucionalizado en diversos medios de comunicación. *Demasiado para Gálvez* obedece, pues, a una doble línea de españolización del género negro clásico, y de parodia desmitificadora de este. Pero los límites de la convención

asumida se emborronan en contacto con su parodia, hasta el punto de que es difícil discernir lo irónico de lo meramente mimético. Sea como fuere, por el camino queda un retrato desolador de la España de los primeros 80: empresas en quiebra que no pueden declararla por problemas financieros; medios informativos al servicio de turbios intereses empresariales; y otras lacras inquietantes de aquella época de crisis social y económica.

También paródica era *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980), en que se amalgamaba un relato encuadrado en la “comedia madrileña” de la Transición y los años 80, hija de los cineastas de la llamada “Escuela de Argüelles” o “Escuela de Yucatán” (el propio Colomo, Fernando Trueba, Emilio Martínez-Lázaro, etc), con una caricatura del cine negro (y autocaricatura generacional) no exenta de melancolía.

En *Siete calles* (Juan Ortuoste y Javier Rebollo, 1980), se casaba el homenaje a la ciudad de Bilbao con una suerte de comedia policíaca donde los lugares comunes del *noir* caían víctimas de un conjunto presa de la indefinición y la irresolución: el emborronamiento de fronteras y códigos inherente a la crisis genérica, devenía aquí mera confusión.

Por su parte, *Best Seller* (1981), única película de Iñigo Botas, entroncaba con lo que algunos han dado en llamar “cine de la Movida madrileña”, concepto en todo caso, harto difuso. Se trataba, en cierto modo, de una película-isla en nuestra cinematografía por su naturaleza hipertextual y confesamente mitómana: así, se suceden los homenajes más o menos explícitos a los Beatles, el Hombre Enmascarado, Tintín, el viejo cine de gánsters de la Warner, etc, y sobre todo, al policíaco de Raymond Chandler y a Humphrey Bogart. Se relataban las andanzas de un detective privado cinéfilo, romántico y alcohólico, que investiga nada menos que el asesinato de John Lennon para confeccionar un *best seller*, ello en el ambiente festivo, caótico y libérrimo de la Movida,

con trasfondo musical a cargo de grupos como La Mode, Paracelso, o The Kinks. Era, en su complejidad referencial posmoderna, un film asumidamente lúdico y menor, incluso deliberadamente infantil o *naïf*, en que la voluntad de nostalgia y el retorno a la infancia se confundían al fin.

Esta corriente paródica del *neo-noir* en la Transición cinematográfica viene significativamente clausurada por *Los blues de la calle Pop* (Jesús Franco, 1983), el único film español que se incorporaba a la corriente del *neo-noir* con estética de cómic, abrazando además una intención de parodia/homenaje posmoderno tanto al noveno arte como a lugares comunes del cine negro clásico.

En cuanto al *neo-noir* de la Transición en su conjunto, puede decirse que finaliza con otra película de Jesús Franco del mismo año 1983: *Camino solitario*, y con el melancólico y cinefilico policíaco *Dinero negro*, del crítico de *Dirigido por...* Carlos Benpar, título que era remontaje de una versión anterior, a la que se había titulado *El procedimiento* (1977).

Camino solitario es un policíaco revisionista, que en principio relegaba a un plano secundario los convencionalismos genéricos tan frecuentemente parodiados/homenajeados/subvertidos por el thriller de Jesús Franco, en pos de una obra más intimista, de ritmo sosegado (la película se abre con una discusión del detective protagonista con su hija porque ha olvidado recogerla a tiempo a la puerta del colegio). Sin embargo, la conciliación con un universo de filiación abiertamente *pulp*, y la intención de crear una obra clásica y revisionista a la par, no lograban casar su verosimilitud con la estética naturalista y de cine directo –cámara al hombro, localizaciones preexistentes, escasos rellenos lumínicos, inexistencia de figurantes, imágenes semidocumentales-, dando así lugar a una obra informe, cautiva de su propia contradicción interna. Sea como fuere, dentro de su extrema modestia e ínfimo

presupuesto, la película constituía un loable intento de *neo-noir* crepuscular y autocrítico, en una cinematografía no precisamente trufada de tales ejemplos.

Cabe anotar que los films de Jesús Franco de 1976-1983 que sí eran propiamente eróticos en su temática y argumento de partida —es decir, que no tuvieron que adaptarse por fuerza y a posteriori al mercado del cine erótico *softcore*- a menudo adoptaban la forma genérica de lo que podría denominarse *neo-noir*, pues absorbían y reelaboraban, o parodiaban y desmitificaban, códigos, mitos y lugares comunes del cine negro clásico: tales títulos serían *La chica de las bragas transparentes* (1981); *Botas negras, látigo de cuero* (1982); *Mil sexos tiene la noche* (1982); y *Lilian, la virgen pervertida* (1983). Se hablará de ellas más abajo, en el apartado del thriller erótico de clasificación “S.” En cuanto a otros títulos del director de temática similar, *La noche de los sexos abiertos* (1982), *Sangre en mis zapatos* (1983), o *Una rajita para dos* (1984), pertenecen más bien al género de espionaje.

Dinero negro/ El procedimiento (Carlos Benpar, 1977-1983) era una libérrima adaptación de la novela de Jaume Fuster *De mica en mica s’omple la pica*. Aunque el film partía de un trasfondo policíaco-político, derivaba más bien a un policíaco cinéfilo con cierta estructura de *road-movie*, dedicado a Nicholas Ray (a quien el propio Benpar consagraría una monografía), y un homenaje a la novelística de Chandler. Era este un film abiertamente catalanista, originalmente hablado en lengua catalana, y posiblemente el primer policíaco autóctono de lo que se ha dado en denominar cine catalán.

7.6.- Thriller erótico de clasificación “S.” El *softcore* o *blandiporno*.

Con la clasificación “S” para sexo, política y violencia creada por UCD en noviembre de 1977, llega una oleada de títulos producidos ex profeso para un oficioso circuito de salas que —contra el proverbial carácter timorato atribuido a la mayor parte de los

exhibidores de entonces- “toleran” proyectar este tipo de películas. Las condiciones de producción son, como es bien sabido, precarias, y las condiciones laborales ofrecidas bordean la ilegalidad o caen directamente en el bártro de la “economía sumergida.” Verdadero fenómeno sociológico en una España hasta entonces cautiva de la represión sexual de un régimen autoritario de fuerte impronta clerical, la temática de esos films es, en su abrumadora mayoría, erótica. Es llamativo que la visión de la sexualidad en el *softcore* español de la Transición continúa el prisma moralizante del forzosamente púdico erotismo del “Período Oscuro.” No en vano, los productores de estas cintas de explotación eran los mismos del cinema genérico de bajo presupuesto de la etapa precedente: los Iquino, Balcázar, Maesso, Frade, etcétera, por lo general susceptibles de ser etiquetados, en mayor o menor medida, de integrantes del aparato cinematográfico franquista. Así, Maesso confesaba a GARCÍA DE DUEÑAS que consideraba sus producciones eróticas de la época “un ciclo repugnante.”¹ La visión del sexo está casi siempre teñida de culpabilidad y moralismo. El cine erótico no fue exactamente un género de por sí, sino que se valió de formas genéricas previas, bien como vehículo o excusa para explotar los desnudos integrales y las escenas de sexo, o bien a la inversa: ya se ha visto más arriba el caso de Jesús Franco, que en no pocas ocasiones aprovecha los nuevos canales comerciales del *softcore* para explayar sus particulares obsesiones cinefílicas y su pasión por el cine de género. Sea como fuere, cabe apuntar también que el grueso de realizadores del cine erótico “S” son directores procedentes de la explotación genérica de la época franquista: los León Klimovsky, Carlos Aured, Amando de Ossorio, Manuel Esteba, o el propio Jesús Franco.

El thriller policíaco, como género de la tensión, el suspense, la violencia o la corrupción, resultaba más que oportuno para el erotismo filmico español, su moralismo y su católica

¹ GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (2003): *José G. Maesso, el número 1*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, p. 586.

tendencia a la acomplexada autopunición, pero también a ciertas zonas oscuras de la psique moral y erótica a que tan asiduo había sido el celuloide de 1969-1975: la relación entre eros y tánatos, el sadomasoquismo, la unión de sexo y violencia. Otros rasgos secundarios de la hibridación de géneros a que tanto se había tendido en el “Período Oscuro”, se dan también aquí: por ejemplo, en la coproducción de la TECISA de Gutiérrez Maesso *Desnuda ante el espejo* (Hubert Frank, 1978), una rocambolesca e imposible historia de corrupción entremezclada con no menos imposibles peripecias exóticas en una isla tropical. Ello remitía, pues, a la mezcolanza de policíaco y aventuras exóticas tan prolífica en 1969-1975.

Surgen también películas que articulan un discurso oportunista y sensacionalista, como es el caso de *Trampa sexual* (Manuel Esteba, 1978), film que se sumaba a la corriente de las *rape-movies* o películas de violaciones, puestas en boga por el éxito mundial de la ultraviolenta *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), *remake* norteamericano de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, 1960). No es casual que la película de Craven se hubiese estrenado ese mismo año en nuestro país, por supuesto bajo el anagrama “S” de violencia explícita. El film de Esteba en principio partía de un primario y sensacionalista discurso feminista, resumible en la frase muy en boga en la época, y que significativamente aparece en una pintada callejera en la diégesis del propio film: “Contra violación, castración.” Constituye una sucesión de escenas orgiásticas y de violencia extrema (ralentís peckinpauianos incluidos) en que, finalmente, el discurso articulado deviene contradictoriamente moralista: un trivial y oportunista “alegato” contra los excesos del feminismo castrador.

Dentro de este oportunismo del cine de explotación erótico, resulta igualmente curioso el caso de *Viciosas al desnudo* (1980), del mismo director, principalmente por ser un

plagio inconfeso de un thriller erótico norteamericano, *Las sádicas* (*Death Game*, Peter Traynor, 1975), también estrenada en nuestro país con el anagrama “S.” El film estadounidense, angustiosa historia de dos lesbianas perturbadas que secuestran y torturan a un hombre de mediana edad en su propia casa, se abría con un exergo abiertamente moralizante, casi misional: una frase en pantalla advertía al espectador de que “ningún hombre puede apartarse del mal que pervierte a nuestra sociedad.” Mismo (aparente) propósito moralista-apocalíptico, e idéntico argumento, posee la cinta de Esteba. Discurso moralista, pues, en que un escritor que diserta sobre “la libertad y el libertinaje” y la moral de la juventud, es chantajeado por dos muchachas menores de edad. El propósito fundamental de la película era –como en el original norteamericano– la explotación descarada del erotismo y la violencia, por lo que finalmente tal discurso quedaba desactivado por la propia naturaleza comercial del producto. Esta antinomia es verdaderamente representativa del thriller erótico español de aquella hora.

Algo similar ocurría con *Apocalipsis sexual* (Carlos Aured, 1981), donde el argumento mezclaba los temas de la Familia Manson y el secuestro de Patty Hearst, como leve excusa para un *tour de force* de sucesivas escenas orgiásticas. Lo que aparenta ser un discurso apologético de la libertad sexual, se retracta de sí mismo en las escenas finales, dentro de un tono abiertamente imprecatorio y de “retorno al orden”: la última imagen de la película es el plano de detalle de una sirena de policía.

En *Porno: situación límite* (Manuel Esteba, 1981), se bloqueaba toda posibilidad de empatía con la banda de atracadores, exceptuando a un policía retirado que los desprecia y terminará redimiéndose por su heroica inmolación cuando los malhechores sean literalmente aniquilados, cruento final de que se les hace plenamente merecedores en un relato que los demoniza sin mayores matices. Entretanto, ese mismo relato moraliza contra el sexo... salpicando la narración de multitud de escenas sexuales, de nuevo en

esa dialéctica pecado-culpa y liberación-represión, tan propia del cine español más o menos erótico, desde el tardofranquismo.

Un caso aparte es el de Jesús Franco, cineasta que se ve constreñido a los circuitos del *blandiporno* ante el declive de los circuitos comerciales de barrio a los que otrora se destinaba sistemáticamente el cinema autóctono de género. Así, sus thrillers de la época se dividirán entre: policíacos con múltiples concesiones eróticas, y donde el sexo no desempeña el papel principal –las ya citadas *Los blues de la calle Pop*, *Camino solitario* y *Sola ante el terror*- y films eróticos con una trama policíaca, que se comentan aquí. Tanto *La chica de las bragas transparentes* (1981) como *Botas negras, látigo de cuero* (1982) son sendos homenajes al *hard-boiled* de entre los años 40 y 60, concretamente a Raymond Chandler y Ross McDonald la primera, y a Mickey Spillane la segunda, ambas en una curiosa vinculación con el *neo-noir* estadounidense de la época, a través de ciertas aspiraciones de desmitificación irónica, en todo caso apenas esbozadas, dada la naturaleza puramente crematística y de explotación rápida, de estos productos. Por su parte, *Mil sexos tiene la noche* (1982), sobre una asesina en serie inducida a ello por el hipnotismo, era un *remake* de la película del propio director, *Miss Muerte* (1966), coescrita con Jean-Claude Carrière, y que supuso un claro precedente de la más famosa *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, François Truffaut, 1967), basada en una célebre novela del tándem Boileau-Narcejac, numerosas veces mentado aquí. En cuanto a *Lilian, la virgen pervertida* (1983), film erótico con estructura de policíaco y diversas concomitancias con la novelística del Marqués de Sade y Pauline Réage, posee una importancia histórica especial, pues, una vez se remontó con diversos insertos *hardcore*, pasó a convertirse, como es bien sabido, en el primer film clasificado X en nuestro país a raíz de la nueva legislación promulgada por Pilar Miró en diciembre de ese año. Otro detalle que viene a atestiguar la luenga dependencia del cine español

respecto de las políticas oficiales y sus aspectos administrativos, al menos desde 1962 en adelante.

7.7.- Policiaco de extrema derecha.

Mientras que, durante la Transición española, el cine de lo que podría entenderse por extrema izquierda se limita a algunos ejemplos aislados –en el caso del thriller, *Con uñas y dientes* y *La verdad sobre el caso Savolta*–, el de extrema derecha, por el contrario, prolifera en una sociedad que está experimentando cambios acelerados, como expresión del defensismo de amplios sectores tradicionales de filiación franquista, que se sienten atacados y desplazados en el nuevo panorama político. Esta corriente viene precedida por la posfranquista *Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976). Algunos de los ejemplos de este cine surgen por mero oportunismo comercial, mediante un aprovechamiento sensacionalista de temas de actualidad social: así ocurre con *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977), nuevamente una *rape-movie*, como su propio título indica. Se trataba de un film deliberadamente sensacionalista y morboso, que trazaba un repetitivo discurso de pena de muerte al violador.

Pero donde con mayor prodigalidad se expresó esta ultraderecha filmica fue sin duda, como ya se ha indicado más arriba, en el cine quinquí. En *Juventud drogada* (1978), José Truchado narraba la historia de un joven de familia rica al que la falta de cariño de sus padres llevaba a los abismos de la droga, un inframundo poblado por seres depravados que se aprovechan de este personaje inocente. De nuevo la planicie de los caracteres como forma de demonización del delincuente y del marginado.

Más contundente y explícito era el discurso de *Chocolate* (Gil Carretero, 1979), adaptación de la novela *La droga es joven*, de José Luis Martín Vigil. El sueño de una pareja de jóvenes de formar una familia se ve constantemente obstaculizado por la

drogadicción de ambos, en el ámbito de una sociedad corrompida donde los políticos y la alta sociedad han abandonado a la juventud española a su suerte o se sirven de ella para la inmoral prostitución juvenil. Sólo la intervención providencial de la Policía salvará a estos postadolescentes de las asechanzas de la heroína.

Pero más explícita e ideológica aún era, ya desde su título, *La patria del "Rata"* (Francisco Lara Polop, 1979), coescrita por Manuel Summers.¹ El delincuente es presentado, pues, como la víctima de una sociedad corrompida, manipulada por políticos demagogos que se dicen demócratas e incluso obreristas, pero que han abandonado al pueblo en la miseria y el malestar social.

7.8.- Rape-movies.

A raíz del éxito mundial de *La última casa a la izquierda*, de Wes Craven, surgen diversas películas a escala internacional que adoptan el mismo esquema argumental de violación y posterior venganza de la ultrajada exterminando a sus agresores sexuales. Es lo que se dio en llamar la *rape-movie* o película de violaciones, una corriente filmica adscrita a lo que en los años 70 algunos denominaron "*shock cinema*", o lo que es lo mismo, un cine encaminado a epatar al espectador, casi siempre mediante la ultraviolencia. Una tendencia en la que entraron también otras corrientes, a la manera de microgéneros, como las *WIP* (siglas de *Women in Prison*) o películas de cárceles de mujeres; o también las llamadas *pornogestapo* italianas y francesas, películas eróticas sadomasoquistas ambientadas en el III Reich y que proliferaron a la sombra del éxito internacional de *Salón Kitty* (Tinto Brass, 1975). En Estados Unidos y Europa

¹ Independientemente de la orientación ideológica de Summers, que nunca ha quedado demasiado clara, debe recordarse que a principios de los 80 sería colaborador de la revista satírica de extrema derecha *Pill*, asimismo conocida como *Goma-4*, y del semanario informativo, igualmente ultraderechista, *El Heraldo Español*, ambos dependientes de una organización de extrema derecha de fantasmagórica existencia: Acción Nacional Progresista (v. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (1994): *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 239-240).

occidental, los códigos de censura estaban cayendo, y a menudo el cine afrontaba la dura competencia televisiva ofreciendo al público de las salas productos abiertamente morbosos, eróticos y sensacionalistas, vedados todavía a un medio televisivo a la sazón eminentemente público y estatal y con una función social y educativo-cultural muy marcada. El cine ofrecía, pues, el morbo que la televisión aún no podía ofrecer.

No pocas *rape-movies* internacionales fueron estrenadas en España con el anagrama “S” de violencia: así: las norteamericanas *La última casa a la izquierda*; *Defiende tu vida* (*Fight for Your Life*, Robert A. Endelson, 1977), *La violencia del sexo* (*Day of the Woman*, Meir Zarchi, 1978), la italiana *Violación en el último tren de la noche* (*L’ultimo treno della notte*, Aldo Lado, 1975), o la francesa *Violación... la vergüenza callada* (*Le grande peur*, Pierre Chévalier, 1978), suerte de docudrama sensacionalista de episodios.

Al socaire del éxito o de la repercusión polémica de la mayoría de estos títulos, surge, pues, la *rape-movie* española, categoría residual inaugurada por la vilipendiada *Los violadores del amanecer*. La seguirán *Trampa sexual* (Manuel Esteba, 1978), y *Violación inconfesable* (Miguel Iglesias, 1981).

7.9.- Policiáco de artes marciales.

Como consecuencia del éxito internacional de las producciones de *kung-fu* de Hong Kong, primero de los films de la Shaw Brothers, y después de los protagonizados por Jimmy Wang Yu, y, sobre todo, Bruce Lee, tendrá lugar una creciente contaminación del cinema de artes marciales en el cine occidental de género de la década de los 70. Ello se plasma en *spaghetti-westerns* como *Buen funeral, amigos... paga Sartana* (*Buon funerale, amigos... paga Sartana*, Giuliano Carnimeo/ Anthony Ascott, 1970), o *Manos torpes* (Rafael Romero Marchent, 1970), pero también en films norteamericanos como

Los aristócratas del crimen (*The Killer Elite*, Sam Peckinpah, 1975), o *La venganza de la Pantera Rosa* (*Revenge of the Pink Panther*, Blake Edwards, 1978). Incluso se creó una corriente híbrida en el seno del western europeo: la del *spaghetti-western* de artes marciales, representado por títulos como *Mi nombre de Shanghai Joe* (*Il mio nome è Shanghai Joe*, Mario Caiano, 1973), o *El kárate, el colt y el impostor* (Antonio Margheritti/ Anthony Dawson, 1975).

En la España de la Transición, y bajo el influjo de los oportunismos comerciales del momento, nace una categoría bastante residual de thriller de artes marciales. Así, se realizan tres policíacos encuadrados en tal ínfima corriente: *Kárate contra Mafia* (Ramón Saldías, 1980), *Matad al Buitre* (José Truchado, 1981), y *La sombra del judoka contra el doctor Wong* (Jesús Franco, 1982). La tercera es especialmente llamativa. Thriller un tanto paródico y con ribetes de cine fantástico inspirado argumentalmente en los viejos *pulps* de Fu Man Chu de Sax Rohmer, asimismo entraba de lleno en la muy caudalosa corriente del cine de explotación asiático de *kung-fu* o *ninjitsu*, basado en gran medida en la reutilización de metraje ajeno, y que conocería su apogeo en el mercado del videoclub... Con la salvedad de que se trataba de una cinta de producción íntegramente española, a cargo de la Golden Films de Emilio Lárrega. En todo caso, a día de hoy llama extraordinariamente la atención la adopción de métodos y técnicas de *found-footage* profusa y contemporáneamente utilizados por la hongkonesa compañía IFD de Joseph Lai y la taiwanesa Filmark de Wu Kuo Jen.

7.10.- Películas no visionadas.

Por último, se señalan aquí los tres títulos que no han podido ser visionados, ello cara a una posible recuperación histórico-documental de los mismos. Las fuentes

documentales de los tres restantes se reseñan aquí para la posible recuperación de estos títulos:

-*Denver* (Carlos Balagué, 1980). En extremo tenebroso es el caso de este film-debut del ex crítico de *Dirigido por...*, Carlos Balagué. En el libro *Directores españoles malditos*, del divulgador Augusto M. TORRES,¹ se habla fugazmente de la película: “(Balagué) debuta como director de largos con *Denver*, una historia rodada con muy pocos medios, que mezcla lo real con lo fantástico, sobre un guión del novelista José María Latorre.” GASCA² la describe sinópticamente con laconismo tras la preceptiva ficha: “Eugene, años ochenta. El abogado Antonio Bauer, recién llegado para trabajar en su tesis doctoral, traba conocimiento con un hombre que le habla de una dama misteriosa.” AGUILAR³ tampoco parece haber visto tan recóndito film, y se limita igualmente a la reseña sinóptica, previa ficha: “Un abogado, desplazado a Eugene para concluir su tesis doctoral, se ve acosado por un enigmático personaje quien, al cabo del tiempo, le cuenta historias fantásticas sobre una dama que le cita cada miércoles en lugares distintos. Esta misteriosa mujer no es otra que la novia del primero.” Con motivo de la reseña de la siguiente película de Balagué, el mismo autor⁴ afirma que ambas apenas alcanzaron difusión nacional. Tal vez por la escasez de copias, pueda conjeturarse que el productor escamoteó el obligatorio depósito en Filmoteca. Los datos sobre este film en Internet son escasos. Destaca una breve reseña de José Antonio DIEGO y Javier CASTELLANOS, hoy conocidos responsables –junto con Jesús Lopera– del *fanzine Exhumed Movies*, en la web de *Psychotronic Kult Video*⁵. Se habla de una historia fantástica con influencias de *El doble* de Poe y de la literatura de Lord Dunsany. En el

¹ M. TORRES, Augusto (2004): *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga & Fierro, p. 46.

² GASCA, Luis (1998): *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta, p. 155.

³ AGUILAR, Carlos (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 398-399.

⁴ Op. cit., p. 1.498.

⁵ <http://psychotroniccultvideo.blogspot.com.es/2008/06/denver.html>

blog de CANAL SUR¹ se afirma que el primer y segundo film de Balagué “no fueron estrenados en Madrid”. La misma reseña de José Antonio DIEGO y Javier CASTELLANOS fue asimismo publicada por el *fanzine* tarraconense *Monster World*², en septiembre de 2007. La adscripción genérica del film no está clara, pero parece hallarse a medio camino entre el thriller y el cine fantástico. Hay que consignar que, para colmo de oscuridades, la base de datos IMDB³ comete un error de bulto al datar este film en 1985...

-*Escrito en la niebla* (Silvio F. Balbuena, 1982). Oscura cinta de *serial killer* seguramente inspirada en modelos previos del *giallo* italiano, tan influyente en nuestro thriller del “Período Oscuro” tardofranquista. En el blog *Giallo Malastrana*⁴, su responsable, Gerard FERNÁNDEZ ORDEL, publicó una extensa reseña sobre el film, en la que se afirmaba que este es “una mezcla de *La noche de Halloween*, *Psicosis* y *El coleccionista*, que bien podría estar sacado de alguna página de sucesos de la crónica negra española.” También se afirma que se proyectó en salas especiales para películas “S”. Sin embargo, no consta en la base de datos del ICAA⁵ que recibiera tal clasificación. Asimismo, FERNÁNDEZ ORDEL muestra y enumera las frases promocionales que figuraban en los programas de distribución de la película. Laconismo habitual de GASCA,⁶ previa ficha de rigor: “Víctor, que de niño ha matado al amante de su madre, paralizada por la catalepsia desde entonces, comete una serie de asesinatos obsesionado por la moralidad de las empleadas del restaurante que regenta.” AGUILAR⁷ no se extiende mucho más, aunque, previa sucinta ficha, hace énfasis en la

¹ <http://blogs.canalsur.es/notasdeprensa/2009/02/23/el-director-de-cine-carlos-balague-invitado-de-paz-en-la-tierra/>

² N° 2, p. 53.

³ http://www.imdb.com/title/tt0080609/?ref_=fn_al_tt_3

⁴ <http://giallomalastrana.blogspot.com.es/2012/05/escrito-en-la-niebla.html>

⁵ http://www.mcu.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000016975&brscgi_BCSID=ffdfc1be&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultado&layout=bddpeliculasDetalle

⁶ 1998, op. cit., pp. 199-200.

⁷ 2006, op. cit., p. 513.

presunta baja calidad de la trayectoria del realizador: “Un psicópata regenta un restaurante junto con su madre, cataléptica desde el lejano día en que aquél, a muy temprana edad, abriese fuego contra su amante. Un film apenas conocido de uno de los realizadores menos interesantes que recuerda nuestro cine.”

-*Voces de muerte* (Jesús Franco, 1983). Un film sobre cuya existencia real hay serias dudas. No obstante, GASCA (1998) ofrece al respecto su ficha con director, argumento, guionista y actores... pero sin reseña de la sinopsis, lo que de nuevo corrobora la dificultad para documentar esta cinta. En la exhaustiva y voluminosa guía de AGUILAR (2006), cuya especialidad es, además y sobre todo, el cine español, la película ni siquiera existe. Sin embargo, en el libro de Tomás PÉREZ NIÑO y José Luis MENA¹ se ofrece una ficha en que figuran año, guionista y reparto, así como una reseña puramente sinóptica de la película:

“Constituye este largometraje la adaptación a la pantalla grande de la conocida novela de Edgar Wallace *El caso de la muchacha asustada*, que narra la investigación llevada a cabo por el inspector jefe de la policía Tanner en el hogar de Lord y Lady Lebanon, donde una chica vive presa del pánico mientras muchas cosas no cuadran en casa de dichos aristócratas, como, por ejemplo, la presencia de dos americanos pendencieros empleados como lacayos.”

Tampoco existe el film en la canónica monografía de AGUILAR (2011) sobre Jesús Franco, como igualmente estaba ausente del dossier elaborado casi veinte años antes para Filmoteca Española por el mismo AGUILAR (1993). Extrañamente, la película figura en IMDB,² donde fue calificada por algún anónimo usuario con un 5’3. Diversas páginas web se hacen lenguas de la existencia de esta película fantasmagórica, hablando

¹ PÉREZ NIÑO, Tomás, y MENA, José Luis (2015): *Todo el cine de Jesús Franco*. Madrid: Cacitel, p. 130.

² <http://www.imdb.com/title/tt0086555/>

por la boca de ganso de la omnipresente, contumaz y sobrevalorada base de datos citada.

Pero no existe reseña alguna de la película en Internet.

8.- ESTUDIO ANALÍTICO DEL THRILLER ESPAÑOL (1969-1983)

Algo amargo en la boca (Eloy de la Iglesia, 1969).

Denso thriller melodramático que adopta rasgos propios del mal llamado *cine de subgéneros* (incluyendo ribetes de violencia y *gore*, y una atmósfera cargada de erotismo y morbidez, e incluso la colaboración de un compositor habitual en este cine: Fernando García Morcillo) para en realidad dibujar una parábola sociopolítica sobre un país atrapado por su propio pasado, recluido en sus represiones, frustraciones y fracasos. Con ciertas reminiscencias lorquianas, el argumento se articulaba en una galería de mujeres frustradas (entre ellas, una fetichista que todas las noches acaricia obsesivamente el uniforme de su difunto marido, muerto combatiendo en el bando franquista de la Guerra Civil, en la Sierra de Guadarrama), y en torno a un joven donjuanesco, en un espacio casi claustrofóbico que es metáfora clara del aislamiento español de la época.

Rodada con varios miembros de la Asociación de Técnicos Cinematográficos (ATC, en la que se integraban los ex alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, en que había estudiado el propio director), constituía una tentativa del autor de hacer cine metafórico contra la dictadura, valiéndose de elementos de lo que se podría entender por cinema popular (erotismo, crímenes en una línea similar al *giallo*), pero ello se saldó con un notorio fracaso comercial. Las declaraciones de su director testimoniaban las austeras condiciones presupuestarias del cinema del “Período Oscuro” de 1969-1975, y más aún de las producciones que podríamos considerar independientes de los circuitos mayoritarios de producción-distribución:

“Hoy me parece inexplicable que *Algo amargo en la boca* se llegara a hacer, porque, aun siendo una producción modesta, está hecha con un formato

industrial, con profesionales, como Pablo del Amo para el montaje. Se montó una cooperativa y empezaron a aparecer algunos recursos. Los costes de aquella película no se pueden comparar con los actuales. No hay ninguna industria en la que se hayan disparado los precios de forma comparable a los del cine. (...) Y cabía, en definitiva, que entre un grupo de amigos de la clase media se reuniese lo necesario para poder rodar.”¹

Asimismo, hablaba de la utilización del Techniscope, formato, como ya comentado, paradigmático del cine genérico de bajo presupuesto del período:

“La hicimos en unas cuatro semanas y con un formato que no le iba en absoluto, el Techniscope, que permitía rodar con la mitad de material virgen, pero que planteaba problemas de composición que yo no sabía resolver muy bien. Era un formato para westerns y cosas así, pero no para un cine intimista. Yo hubiera preferido un formato más clásico, el de 3x4.”²

La película estuvo a punto de ser prohibida, y tardó varios meses en pasar por censura.³

Según De la Iglesia:

“Lo que aprendí de esta experiencia es que con la censura había que resistir, que no era tan fácil engañarla, porque incluso llegaba a ver en la película lo que no había. Creo que acabaron cediendo algo porque sabían que iba a ser un producto

¹ En VVAA (1996): *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/ Festival Internacional de Cine de San Sebastián., p. 101.

² *Ibid.*

³ El primer acuerdo de la Comisión de Censura fue el siguiente: Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 52.921: la Comisión autorizó la película exclusivamente para mayores de 18 años, si bien con seis cortes. (25/2/1969). Le fueron expedidas al titular de DC Films, Emilio Lárraga, cuatro licencias de exhibición (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 52.921, 23/6/1969). No obstante, una vez vista la película con los cortes efectuados, la resolución censorial fue de gran dureza: Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 52.921: “Prohibir su exhibición en todo el territorio nacional.” (9/9/1969). (25/2/1969). Y ante el tráiler del film, la actitud de la Comisión tampoco fue precisamente halagüeña: Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 57.946: “La Comisión de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, en su reunión del día 25 del actual, ha procedido a examinar el avance de la película *Algo amargo en la boca*, tomando el acuerdo de rechazarlo por inconveniente acumulación de escenas eróticas, exhibicionismo y comentario.” (27/10/1969). Finalmente, le fueron expedidas a Lárraga una licencia de exhibición en 1971 (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 52.921, 23/3/1971) y dos en 1972 (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 52.921, 28/1/1972) (Véase AGA: (3) 121 36/4182).

minoritario. Pero aprendí a conocerla, lo que no es poco, a saber cómo era el enemigo. Estábamos entrando en el tardofranquismo, cuando la censura pretendía no ser notada, era vergonzante, se sabía denunciada. Era cuando se estaba empezando a pedir tímidamente su desaparición y que se aplicara el código penal, algo que se pidió en la asamblea del ASDREC en 1969. (...) En aquella época el Partido (el PCE) tenía casi tomado el ASDREC, con Bardem como presidente, dejando algún puesto representativo a los otros como Nieves Conde, que era vicepresidente.”¹

En el film predomina la parábola y la alegoría sobre toda pretensión costumbrista y genérica, lo que, pese a su pretendida vocación popular, termina convirtiéndolo en una ficción atípica, difícilmente asumible o digerible para la política de géneros de la época.

Según Carlos LOSILLA:

“El progre Juan Diego regresa vuelve a la casa familiar para encontrarse con un verdadero catálogo de extravagancias: su tía Maruchi Fresno extrae su mayor placer sexual de la contemplación del uniforme de su difunto marido extendido sobre la cama; su otra tía, Irene Daina, es una ninfómana que no deja de abordarlo en cuantas ocasiones se le presentan; su prima Verónica Luján ha abandonado los hábitos por la vida retirada (pero también atormentada); y Javier de Campos, el hijo anormal de una criada ya fallecida, se dedica a mirar compulsivamente por los ojos de las cerraduras y a odiar con todas sus fuerzas al recién llegado. La película, desde este punto de vista, podría considerarse una esquiva parábola sobre la represiva sociedad franquista, basada en la enfermiza aniquilación de todo placer y la masoquista exaltación del sufrimiento y el dolor...”²

¹ Ibid., pp. 104-105.

² Ibid., p. 51.

Este carácter absolutamente atípico de la cinta la convertía en otro ejemplo más de ciertos films de la época que no pudieron encajar en unas constantes comerciales bastante tipificadas sobre todo en función de corrientes filmicas, o derivaciones genéricas, foráneas. En ella anidaban ya –pese a la inexperta realización y a la inadecuada y desdibujada composición de los encuadres superpanorámicos- los dos temas centrales de la filmografía posterior de su director: sexo y política, forzados ambos a un tratamiento más pudoroso y elíptico por la represión censoral imperante. Según José Luis MARQUÉS:

“El sexo, y especialmente la homosexualidad, está en el centro de la obra de Eloy de la Iglesia, aunque en su primera época de una forma más indirecta para evitar los rigores de la censura. Aún así es insólito poder contemplar en la España del 69 una película como *Algo amargo en la boca*, en la que se unen fetichismo, necrofilia y voyeurismo en el universo cerrado de una vieja mansión en la que se oye puntualmente el diario hablado de Radio Nacional de España y en la que está presente también la figura de San Ignacio de Loyola, como ocurrirá años después en *Otra vuelta de tuerca*.”¹

Tanto la noción masoquista de la obligatoria moral católica del franquismo de que habla LOSILLA, como la temática sexual, pronto omnipresente en la filmografía del director, ya se hallan prefigurados en *Algo amargo en la boca*, título fundacional de un universo autoral de coherencia casi monolítica, que optó por servirse de resortes, códigos y estilemas de *cine popular*.

¹ Op. cit., p. 80.

***El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1969).**

He aquí otro ejemplo de film que se sirve de un cierto vehículo genérico para trazar un discurso sociopolítico más o menos indirecto (ello gracias a la ambientación histórica), para de ese modo aspirar a una acogida comercial y eludir algunos rigores de la censura. Thriller de época que en no pocos aspectos –trama policíaca, ambientación histórica documentada, prólogo y epílogo con un romance de ciego cantado, denuncia de las miserias de la España rural- anticipa la mucho más célebre *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979): no en vano fue coescrita por el mismo guionista, Juan Antonio Porto Alonso. Como en el posterior film de Miró, la trama de crímenes servía a la descripción descarnada de un contexto social aberrante, que aquí se caracteriza a través de la miseria material y moral, la ignorancia, la superstición –que crea una leyenda de *lobishome* a partir del asesino en serie- y la omnipresencia agobiante de las “fuerzas vivas” oligárquicas representadas en el cura y el cacique. Asimismo, la atmósfera de brutalidad, suciedad y violencia, y los ambientes y personajes sórdidos que llegan a lo grotesco (esa venta poblada por enanos y prostitutas), entroncan con la España negra de Gutiérrez Solana y con el Valle-Inclán de las “comedias bárbaras”, *Divinas palabras* y el esperpento: por estos referentes, puede decirse que la cinta asimismo anticipa otras de temática, ambientación y parentescos culturales similares, como *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o el film de explotación, suerte de *giallo* rural español, *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977). Olea confirma el parentesco valleinclanesco de la película cuando afirma que la escena en la venta “era un homenaje a Valle-Inclán¹.” Asimismo, acaso puedan apuntarse en la película influencias del tremendismo del Pascual Duarte de Cela, como afirmaba MONTERDE.²

¹ CASTRO (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, p. 282.

² En ANGULO, F. HEREDERO y REBORDINOS (eds.), 1993: *Un cineasta llamado Pedro Olea*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital, p. 47.

Al finalizar la película, un intertítulo final hace hincapié en la veracidad del relato: “Los hechos narrados en esta película son auténticos. Sólo los nombres han sido cambiados. Benito Freire fue condenado a muerte por la Audiencia Territorial de La Coruña.” Freire no es otro que Manuel Blanco Romasanta, buhonero y asesino en serie coruñés de la época de Isabel II. La precaución en el uso de nombres reales acaso se debiera al hecho de que, por aquel entonces, las represalias censuriales podían venir motivadas por protestas de autoridades locales que sintieran ultrajada su localidad o los nombres de determinadas familias *importantes*, por el contenido de un determinado film¹.

La novela en que se basa *El bosque del lobo*, obra de Carlos Martínez-Barbeito, fue publicada por vez primera en 1947 por la Editorial Aymá, bajo el título de *El bosque de los Ancines*, y en 1966, fue reeditada ya como *El bosque de Ancines*². De las cargas de profundidad político-sociales de la obra, da cuenta el hecho de que el primer interesado en adaptarla fue el cineasta militante Juan Antonio Bardem. Según el propio Martínez-Barbeito, el realizador madrileño no dio “señales de vida” durante tres meses, por lo que los derechos del texto fueron cedidos a Juan Antonio Porto (amigo del escritor) y Pedro Olea. Irónicamente, cuando ya se había firmado el contrato pertinente, Bardem comunicó al literato que al fin contaba con medios para producir la película, pero ya era demasiado tarde, pues el proyecto había quedado legalmente en manos de Olea. Curiosamente, este y Porto presentaron el guión a Censura, y se les concedió Interés Especial. Montaron la productora Ambolo, e intentaron acometer un film barato, en blanco y negro y protagonizado por José María Prada, pero la distribuidora que les

¹ Debe recordarse la furia de determinadas autoridades conquenses contra la película de Pilar Miró...

² “El bosque de Ancines”, en OLEA, Pedro (2006): *El bosque del lobo* (DVD), Madrid: Divisa.

aportaba el anticipo necesario se negó rotundamente a ello.¹ “Hacía falta una estrella y color, de lo contrario no interesaba”, afirmaba Olea.²

A pesar de estos impedimentos iniciales, el film que se acometió se caracteriza por diversos rasgos asociables a la herencia de las nuevas cinematografías de los 60, como el NCE del que provenía el propio Olea: una fotografía naturalista -salvo por algunos interiores de iluminación directa demasiado patente, casi teatral, acaso fruto de la inexperiencia del operador, hijo de Federico G. Larraya-, y el rodaje en interiores y exteriores naturales y preexistentes, incluso con el empleo ocasional de cámara en mano –en las escenas de rituales religiosos-, lo que confiere a la película un intencionado pero sutil matiz de cine documental: intencionado porque lo que se busca es crear un paralelismo con la realidad entonces actual del agro español y de la España profunda. En muchos rincones del país, apenas nada ha cambiado desde los tiempos isabelinos, se nos dice. A pesar de esta pretensión de verismo –potenciada también por las nuevas emulsiones en color de alta sensibilidad-, el film no pudo rodarse con sonido directo, lo que, por diversas razones ya apuntadas en este trabajo, hubiera resultado entonces mucho más costoso.

Otro aspecto que llama poderosamente la atención en la película es la toma de posición moral de la dramaturgia de Porto y la realización de Olea. Los *flashbacks* mentales del protagonista, a menudo articulados sobre su mirada en planos subjetivos –por ejemplo, el sol que le deslumbra en la infancia, nos deslumbra también a nosotros-, establecen una empatía con el proceso de formación de la personalidad del asesino: el “odia el delito pero compadece al delincuente”, de Concepción Arenal, difícilmente podía hallar

¹ He aquí un testimonio de la diferencia de precio entre las emulsiones en blanco y negro y color durante estos años (situación que, según Bermúdez de Castro, subsistirá de manera significativa hasta 1983), y el hecho de que ya los distribuidores no aceptaban films que no fueran en color: nuevos pormenores que asientan definitivamente el cambio de época, frente al predominio del blanco y negro en el NCE, por entonces ya agónico...

² CASTRO (1974), op. cit., p. 281.

una ilustración fílmica más esclarecida. A esta pertinaz homodiégesis narrativa y visual, se contraponen la frialdad y distanciamiento de la planificación en el resto del film, en lo que es una disección del contexto social mezquino y envilecedor del agro caciquil. De este modo, el aludido romance cantado del prólogo y el epílogo del relato, funciona como canción épico-crítica, didáctica y explicativa, recurso propio de Brecht, influencia –y recurso concreto- que estarán igualmente presentes en *El crimen de Cuenca...* Las otras influencias que sobrevuelan la película son *M* (Fritz Lang, 1931) y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968), films ambos en que se trata denodadamente de comprender al delincuente como fruto de su asfixiante contexto social. Con el añadido, además, del estilo semidocumental de la cinta de Littin –cineasta al fin y al cabo emblemático de las nuevas cinematografías latinoamericanas-, mucho más directo y radical que en la de Olea. En todo caso, el contenido de *El bosque del lobo* quedó ampliamente afectado por la censura previa, según testimonio del propio director.¹ En el guión original, el asesino protagonista se comía los intestinos de sus víctimas, y tenía sueños eróticos con las mujeres desnudas antes de matarlas: este detalle, acusatorio de la represión sexual religiosa de que ha sido víctima el personaje, tan sólo aparece insinuado en la escena en que espía furtivamente a Amparo Soler Leal, que está en ropa interior. Ello se rueda en plano semisubjetivo, un escorzo desde el que el espectador comparte el voyeurismo del criminal.

Aquí, el thriller surge de una postura ético-estética muy en boga en el cinema de los 70: la de la desmitificación, en este caso emergida de la reversión racionalista de ciertos mitos consagrados por el cine de horror. Según afirma el propio Olea en una entrevista:

“Me fascinaba el personaje y siempre me ha interesado el género de terror, analizar desde otro punto de vista sus posibilidades reales, indagar cómo se

¹ ANGULO, F. HEREDERO y REBORDINOS (eds.), 1993, op. cit., p. 92. Sin embargo, debe señalarse que tal afirmación no ha podido ser contrastada documentalmente, ya que en el AGA no figura expediente alguno de censura previa del guión de la película.

originan las leyendas populares. En *El bosque del lobo* intenté analizar un poco la realidad que puede haber en el hombre lobo; en *Akelarre* (1983), el tema de las brujas; incluso he tocado el tema del vudú con más o menos “coña” en *Bandera negra* (1986) y me gustaría hacer algo sobre vampirismo actual, sobre otras formas de vampirismo volviendo a Henry James y *La fuente sagrada*.”¹

La película, pese a su punto de partida, huelga decir que no es en absoluto clasificable en el horror filmico. Se trata de la disección racionalista de la carrera criminal –y su entorno social originario- que causa más repugnancia y compasión que temor, ello dentro de una narración que tiene mucho más en común con los citados films de Lang y Lítin, que con las cintas habituales de temática licantrópica.

¹ Op. cit., p. 92.

***El cadáver exquisito/ Las crueles* (Vicente Aranda, 1969).**

Thriller con rasgos hitchcockianos y psicoanalíticos, y *flashbacks* mentales y otras rupturas de la linealidad temporal, propios de Resnais, ello a menudo sobrevolado por un cierto humor surrealizante-buñueliano. Supone una aplicación de los estilemas de la Escuela de Barcelona (cierto elitismo cultural vinculado a las vanguardias filmicas europeas coetáneas, aunque desterrando cualquier componente político explícito) al policíaco. Construía la intriga mediante una previa deconstrucción del relato, en una aparente arbitrariedad de escritura automática surrealista o “cadáver exquisito”, para luego reconstruirse y decodificarse en la segunda parte. Fusión, pues de los mecanismos del suspense filmico con las concepciones de experimentación estructural heredados del *Nouveau Roman*, guiada de la voluntad rupturista-europeizante y elitista de la ya moribunda Escuela de Barcelona, forzosamente había de ser una obra minoritaria y autoral, apartada de la precaria industrialización de explotación rápida de prototipos, que se ejercía sistemáticamente en los modelos empleados en la política del cinema europeo de géneros. El troceado del cuerpo (los miembros humanos amputados que van llegando al editor), además de un intencionado arquetipo freudiano de lo siniestro, son formalización de la naturaleza del propio thriller y del cine de suspense: una estructura discontinua, de fragmentos o piezas que se irán encajando más tarde; un puzzle. Una puesta en abismo, pues, de la propia narración de Aranda y su uso del lenguaje cinematográfico. En palabras de Aranda a CASTILLEJO:

“En el cine de Hitchcock hay algo que a mí no me gusta generalmente, que es su forma de terminar las historias. Me fastidia que las explicaciones a lo sucedido se produzcan, de una manera directa y casi brutal, al final de la película, como ocurre en *Psicosis*, donde de repente aparece un médico y dice que el protagonista tenía una relación muy especial con su madre y no sé qué más. Pero,

lejos de ser un defecto, parece ser una virtud. En este sentido, *El cadáver exquisito* resultaba muy aceptada en su primera parte, porque en ella estaban presentes las enseñanzas de Hitchcock, formulando una serie de interrogante e incógnitas. Sin embargo, a partir de la mitad, lo que hacía precisamente era contradecir a Hitchcock, explicando de manera minuciosa y coherente las razones por las cuales los personajes se habían comportado con tanta intriga y misterio. Es decir, la primera parte es suspensiva y la segunda, explicativa. Y fue un error...”¹

El film tuvo problemas con la censura,² en declaraciones del propio director:

“Cuando se descubría el cadáver en la nevera, había una introducción subjetiva, con planos muy barrocos y próximos, filmados con un macrokilar, que era un objetivo que entonces estaba muy de moda. A consecuencia de estas imágenes, yo recibí una oposición muy tenaz por parte de la censura, que indicaban siempre los cortes de palabra, porque ya habían aprendido que hacerlo por escrito servía para hacer reír a la gente. Entonces recuerdo que me exigían: “Corte usted la entrepierna.” Yo no entendía nada, porque no había rodado ninguna entrepierna. Pero ellos insistían en que cortara el plano de la entrepierna, sin especificar en dónde estaba. No sabía a qué diablos se referían. Y resulta que, finalmente, era un plano que describía la juntura del brazo con el torso, aunque no se veía el pecho ni nada por el estilo. Por lo visto, esa era la famosa entrepierna.”³

A pesar de tales trabas censoriales, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, propuso que esta película representara a España, junto con la producción

¹ CASTILLEJO, Jorge (2006): *Vicente Aranda, el cine como compromiso*. Alcira: Alzinema, Setmana de Cinema i Literatura d'Alzira, p. 21.

² Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 56.615: la película fue autorizada para mayores de dieciocho años, con cinco cortes (20/8/1969) (Véase AGA: (3) 121 36/4185).

³ Op. cit., p. 123.

de Querejeta *Los desafíos* (último coletazo del NCE), en el XVII Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1969.¹

El cadáver exquisito atestigua la necesidad de las innovadoras corrientes filmicas de los 60, de intentar conciliar sus postulados estéticos con ciertas formas de narrativa tipificada y genérica, más asumible por el público. Precisamente en el mismo año de producción de esta película (1969), uno de los principales capitostes (prácticos y teóricos) de la Escuela de Barcelona, Joaquín Jordá, declaraba los motivos por los que abandonaba esta corriente filmica: “Porque después de unos años no ha podido cumplir los objetivos previstos ni lleva camino de poderlos cumplir.” También afirmaba: “La Escuela, que no llegó a ser jamás la entidad administrativa y social que nosotros pretendíamos, está prácticamente desintegrada.”²

¹ *ABC* de Madrid, 10/6/69, p. 81, y 12/7/69, p. 79. *Las crueles* también sería presentada a las Jornadas del Cine Español de Nápoles de 1971, donde cosechó un gran éxito de público (Luis María BENITO, en *ABC* de Madrid, 23/4/71, p. 83).

² Roberto SALADRIGAS, en *ABC* de Sevilla, 26/1/69, p. 33.

La respuesta (Josep Maria Forn, 1969).

Otro ejemplo de un cine de oposición que, precisamente por ello, fue víctima de la censura e incluso de odios políticos. Film de una valentía inusitada, y, si se quiere, insensata: nada menos que la justificación de un homicidio político de un preboste del régimen franquista por un estudiante contestatario, bajo un prisma existencialista emparentable con la novelística de Albert Camus,¹ y al socaire del Mayo francés. La ruptura generacional personificada en el joven protagonista se explicita en diálogos abiertamente políticos y morales, e incluso en una escena se oye en un disco de vinilo en diégesis, la voz grabada de Fidel Castro leyendo públicamente la carta de despedida del Che Guevara. La película pasó 24 veces por la Comisión de Censura y estuvo casi siete años sin poder estrenarse. Las declaraciones de Forn a GREGORI sobre los problemas político-burocráticos del film, son tan elocuentes y de tal interés, que han de transcribirse casi íntegras aquí:

“Entonces me embarco en esta aventura, pero el guión es prohibidísimo, el segundo, también, hasta que se produce un cambio. Aparece entonces un Subdirector General de Cinematografía, que era un “fan” de *La piel quemada* (su anterior película) y me dice que no me preocupe por las prohibiciones y que vuelva a presentar el guión a censura. Hice las correcciones oportunas y el Subdirector General dijo que le avisaran cuando el guión fuera a comisión. Y eso hizo. Cuando todo el mundo pensaba que iba a ser prohibido otra vez, el Subdirector General dijo que se aprobaba, con la disconformidad y el enfado general del resto. Digo esto, porque entonces, yo hago la película, y es algo que jamás debería haber hecho por las condiciones en que se encontraba el guión, ya que faltaba el rollo segundo, que era la manifestación y era vital para porque sin

¹ A la par que argumentalmente influido por, si no inspirado en, *Crimen y castigo*, de Dostoievski, reconocido precursor del existencialismo. El paralelismo del estudiante homicida protagonista con Raskolnikov, es más que evidente.

ella no se entendía nada. Con la película terminada la paso a censura, con tan mala suerte, que el día mismo en que entra la película en cabina el Subdirector es cesado y la película va a la misma comisión en que el Subdirector había impuesto su criterio. Total, el resultado fue que la película fue 24 veces prohibida por la censura. ¡24 veces! Algunos decían que lo que había que hacer era, simplemente, pasarme a mí al TOP (Tribunal de Orden Público), pero no podían hacerlo porque el delito no se había consumado y, además, se había dado un pase en un festival patrocinado por el Ministerio, con lo cual no podían decir nada de nada. (...) A raíz del pase de esta película en Molins de Rey donde me despaché a gusto poniendo a todos a parir, me envían una nota para decirme que me presentara al día siguiente en el Ministerio. Entonces me recibe el Director General y me dice que tiene escrito todo lo que yo había dicho en Molins de Rey. Y añade: “A usted se le ha terminado el cine. Usted no hará cine nunca más.” Afortunadamente no acertó, pero a raíz de eso fue cuando ya me fui dedicando más a la producción.”¹

Pese a emplear métodos de trabajo del todo desvinculados del cine español de la época (métodos de dirección de actores absolutamente naturalistas, casi bressonianos; utilización de sonido directo para los diálogos, en lugar de doblarlos), la forma filmica adoptada es la de un drama político-policíaco de factura clasicista, de invisibilidad de una cámara fluida. Sin embargo, las tomas en exteriores, con su fotografía naturalista en que caben el velo, los desenfocsos y la subexposición sin relleno, son ya de por sí una

¹ GREGORI, Antonio (2009): *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra, pp. 429-430. El peliagudo caso y voluminoso expediente de este film pueden consultarse en AGA: (3) 121 36/4188. La primera prohibición por la Comisión de Censura tuvo lugar en 1969: “Rechazarla tal como se presenta, ya que en la misma, no sólo no se han observado las advertencias que se hicieron al autorizar el guión, sino que además se han hecho alteraciones que modifican el sentido original del texto.” (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 57.869, 25/10/1969). A partir de ahí, se desarrolló una lucha ciertamente interminable entre los coproductores (Estela Films, y el propio Josep Maria Forn, por Producciones Cinematográficas Teide) y la Comisión, lucha que abarcaría prácticamente todo el “Período Oscuro” de la cinematografía española. A la postre, ya en 1975 se le concedieron al film catorce licencias de exhibición (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 57.869, 20/10/1975).

vindicación (política, estética, ética) de la continuidad con el espontaneísmo y las pretensiones de rupturista naturalidad, de los nuevos cines de los 60. La imposibilidad de integración de la película de Forn en el viraje del “Período Oscuro” de la cinematografía española y sus políticas, marcó ineludiblemente su condición de incómoda y *maldita*. El desenlace del relato y el discurso es de un moralismo conciliador-policial impuesto por la censura (el asesino se entrega sin mayores justificaciones), pese a lo cual, esta no dejó pasar la cinta igualmente... No obstante, sí fue, como ya se ha transcrito en la declaración del director, a la programación de la VII Semana de Cine de Molins de Rey de 1970.¹

Según Àngel QUINTANA:

“Josep Maria Forn quiso describir en *La respuesta* el malestar generacional de la juventud catalana posterior al 68, pero se estrelló contra un muro. En una entrevista publicada en *El Correo Catalán* con motivo del rodaje de *La respuesta*, Forn habla de su intención de hacer una película sobre la rebelión juvenil a partir de la novela policíaca de Manuel de Pedrolo M’enterro en els fonaments. Sin embargo, el proyecto resulta complejo, pues “en estos momentos diversas circunstancias impiden que pueda ser tratada como merece... En mi película trato de recoger el aspecto de la lucha generacional que se advierte en la obra de Pedrolo, ese enfrentamiento padre-hijo, que viene a ser el enfrentamiento de dos maneras de entender la moral, la actitud ante la vida. (El Correo Catalán, 8/8/69). La entrevista permite entrever la tozudez del director, que se había empeñado en rodar una película sobre la generación contestataria de los años 60 del siglo XX pese al estrecho margen de maniobra que le permitía el régimen. La tozudez, que el mismo cineasta considera “pecado de soberbia”,

¹ ABC de Madrid, 8/4/70, p. 75.

hizo de *La respuesta* una película imposible lanzada contra los molinos de viento de una época en que la libertad aún no había estallado.”¹

Pese a estar vertebrada en torno al asesinato, la hibridez temático-argumental de la película contribuye a situarlo muy lateralmente al thriller convencional. *La respuesta* es, pues, uno de esos casos singulares o excepcionales, films inclasificables, que abundarán dentro de la hibridez y deriva postgenérica del thriller español de 1969-1983.

¹ QUINTANA, Àngel (2007): *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, p. 120.

Tiempos de Chicago/ Tempo di charleston (Chicago 1929) (Julio Diamante, 1969).

Julio Diamante, titulado del IIEC, y procedente del “Nuevo Cine Español” de los 60, también hubo de sobrevivir realizando encargos dentro del hegemónico cinema de género de bajo presupuesto del “Período Oscuro.”¹

Tiempos de Chicago es una de las varias imitaciones autóctonas de bajo presupuesto del boom norteamericano del *revival* del cine de gángsters de finales de los 60/principios de los 70 -celebérrimo por títulos como *La matanza del Día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967) y *Mamá sangrienta* (*Bloody Mama*, 1971), ambas de Roger Corman; *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), o *La banda de los Grissom* (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971)-. Fue el inicio de una, hoy absolutamente olvidada e ignota, corriente filmica que conoció su auge en España entre los años 1968 y 1969, y que únicamente ha dejado huella historiográfica como una anotación marginal, bajo la etiqueta despectiva de “*spaghetti-gángster*”². La pretensión de tal corriente era crear un nuevo filón (luego fracasado) de un determinado cinema de género, a la manera de la explotación industrial que se venía dando con los prototipos del mencionado western hispano-italiano.

Esta película era un ejemplo ilustrativo de ello: se trataba de un traslado de la línea de producción del *spaghetti-western* a las coordenadas del cine gangsteril, tanto por la forma de trabajo (coproducción hispano-italiana; decorados baratos, aprovechados frecuentemente de producciones del Oeste almeriense; predominio de los exteriores; profuso empleo del zoom para ahorrar tiempo de rodaje y gasto en alquiler de raíles y

¹ Aquí el encargante era Eduardo Manzanos Brochero, productor enriquecido sobre todo con las coproducciones de la década que finalizaba, y principalmente con *spaghetti-westerns*, casi siempre protagonizados por el aristócrata italiano Antonio di Teffè (alias Anthony Steffen) y por Eduardo Fajardo, Jefe del Sindicato Nacional de Actores del verticalismo franquista (VIANA, en *El Faro de Vigo*, 16/3/14) y vocal del Consejo Superior de Cinematografía en representación de los actores (BOE: Orden de 15 de julio de 1974, por la que se determinan los miembros que integran el Consejo Superior de Cinematografía. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/1974/08/02/pdfs/A15939-15939.pdf>).

² Véase LLORÉNS, Antonio (1988): *El cine negro español*. Valladolid: 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

carros de *travelling*), como por los integrantes del equipo (el referido productor y guionista Manzanos; su habitual y también mencionado Fajardo; el veterano operador Emilio Foriscot –en activo desde los tiempos de la República–; el guionista, y luego realizador, Sergio Garrone; actores como Peter Lee Lawrence, Luis Induni, Tito García, Luis Barboo, etc.; los directores artísticos Cubero y Galicia...) así como por determinados estilemas típicos (esencialización de los rasgos genéricos, centralidad de la violencia en el relato). Sin embargo, en este último aspecto no se llegaba hasta el grado de, por ejemplo, *América rugiente* (Alfio Cantabiano, 1969), en que incluso se producía una integración estética con el western hispano-italiano posterior a Leone: mugre y suciedad imperante, cinismo extremo, humor sardónico, etc.

Asimismo, debido precisamente a sus considerables dosis de violencia, la película fue presa de las tijeras censoriales: según afirma SÁNCHEZ VILLACORTA: “Esta película fue tremendamente mutilada en su versión española, razón por la que Julio Diamante prefiere utilizar el título italiano al referirse a ella.”¹

Los testimonios del propio Diamante poseen importancia por lo que implican de descripción de las circunstancias difíciles del “Período Oscuro” y la muerte del Nuevo Cine Español, ayuno a partir de entonces de todo respaldo oficial, así como la considerable precariedad económica de las coproducciones internacionales de la época:

“Después de la etapa de García Escudero se produjeron unos nuevos planteamientos, hubo un lío del carajo... en fin. Así que llega ese momento de ruptura que impide lo que en principio yo había considerado una trilogía compuesta por *Tiempo de amor*, *El arte de vivir* y otra película. Esto no puede hacerse en esa situación de caos y, en medio de todo ello, me ofrecen hacer en coproducción con Italia la primera película de gánsters en España, imitando de

¹ DIAMANTE, Julio, y SÁNCHEZ VILLACORTA, José María (dir.) (1996): *Julio Diamante. Los trabajos y los días*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 50.

alguna manera lo que había sucedido aquí con el cine del Oeste. Así que me dan el guión y no me agrada. Pregunto si se puede cambiar y me dan libertad absoluta. Entonces me hago la siguiente reflexión: “¡Hombre! Me encantaría rodar algo parecido a *Scarface*, pero lo que sí es posible es hacer algo parecido a lo que hacía Brecht en teatro o el propio Sergio Leone con el *spaghetti-western*! Yo tenía la impresión de que podía hacerse algo interesante, máxime cuando me enseñaron el plano de todo un barrio de Chicago que iba a construirse para la película. Me dijeron, además, que iba a haber un reparto con actores norteamericanos, entre ellos, Akim Tamiroff, a quien yo admiraba desde niño. (...) Sin embargo, cuando llega el momento en que se va acercando el rodaje, me dicen que el guión mío no puede hacerse porque el guión ya se había comprometido con varios países y era imposible hacer el cambio absoluto que yo pretendía. Por otro lado, el barrio entero de Chicago que me habían prometido fue encogiéndose por razones económicas y, al final, queda reducido a una sola calle. Y, obviamente, lo mismo sucede con el reparto, con lo que la participación norteamericana pasa a mejor vida.”¹

Además, Peter Lee Lawrence abandonó el rodaje cuando aún quedaban varias semanas de filmación, con lo que la película hubo de concluirse con planos de reserva y escorzos con otro actor. El film tuvo además problemas, no ya con la censura franquista, sino con la censura previa del propio productor Manzanos:

“Y ya para acabar quiero decir que donde no se ha visto la película es en España, porque aquí el productor, que era Eduardo Manzanos, un simpático sinvergüenza, me dijo que no se podía presentar en censura porque él era muy estimado en los medios oficiales y la película era muy violenta y tenía escenas muy fuertes de

¹ En GREGORI (2009), op. cit., pp. 538-539.

sexo. Yo le contesté que estaba retratando el mundo de los gángsters y que los gángsters eran unos señores violentos con relaciones sentimentales también atrevidas y violentas. Pero, además, le dije, yo no tocaba un solo fotograma, porque para eso ya existían unos señores que habían cortado lo que les había dado la gana y que ya era suficiente. Entonces Eduardo Manzanos se agarró a Jimeno, que era el montador, y cortaron lo que quisieron, de manera que lo que quedó fue una especie de tráiler de la película, algo impresentable.”¹

Un ejemplo considerable de cómo las circunstancias imperantes de precariedad económica, represión censorial y autocensura, podían perjudicar seriamente un producto en principio interesante y prometedor.

¹ Ibid.

Un hacha para la luna de miel/ Il rosso segno della follia (Mario Bava, 1970).

Ficción ejemplar del *giallo* creado por el propio Bava: erotismo tanático o de la muerte, barroquismo estético en grandes angulares, abundancia de ángulos enfáticos y tiros de cámara extravagantes, banda sonora musical a base de formantes y puntuaciones (según las categorías de José Luis TÉLLEZ),¹ estridencia fotográfica en que abundan los violentos contrastes cromáticos, etc. El que Bava soliera asumir la fotografía de sus películas como realizador, no es fortuito: aparte de que su origen profesional radicara en el oficio de operador, en su obra prevalece la obsesión estética, o esteticista, por encima de toda otra consideración. La elección de los angulares se debe a su distorsión y ahondamiento del espacio abarcado, así como su más amplio ángulo de visión y comparativamente, mayor profundidad de campo que las focales medias. Ello permite al director la construcción de encuadres de enfermizo barroquismo visual, un estilema obsesivo en su filmografía, por el que acaso pueda considerársele discípulo de Welles. Dentro del formalismo de la película, también desempeña un papel considerable el uso del foco (expresivo del mundo alucinatorio de la mente enferma del protagonista, o como recurso de transición entre escenas), y del zoom. La mayor resolución y calidad de imagen de los nuevos objetivos de focal variable de la época –principalmente los Angénieux de serie C- ya posibilitaba su empleo profuso en escenas nocturnas y con grandes masas de claroscuro, sin una merma visible de la calidad visual. Del mismo modo, el juego con altas relaciones de contraste era facilitado por las nuevas emulsiones en color monopack de alta sensibilidad y mayor latitud, como la Eastmancolor 7/5254 T, de 1968, con 100 ASA para luz de tungsteno. Aunque la iluminación, principalmente a base de recortes y del claroscuro contrastado con luces directas puntuales, es indiscutiblemente clasicista, sí debe afirmarse que Bava incorpora los nuevos y

¹ En TALENS, Jenaro, y ZUNZUNEGUI, Santos (2007): *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.

modernos avances técnicos con plena consciencia de su eficacia. El hecho de que la película fuera rodada en estudio (lo que sería cada vez menos frecuente en el cinema europeo a medida que avanzaban los años 70), permitía al director un control demiúrgico sobre la construcción de los espacios escenográficos y visuales y del encuadre, así como de la fuerte caracterización cromática del conjunto.

El relato, de una modernidad considerable, aunaba el humor negro con los guiños autorreferenciales (cuando el paranoico protagonista acaba de asesinar a su esposa y es visitado por la Policía, un televisor está transmitiendo un pase de *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, 1963), film de horror del mismo Bava), aun cuando la dramaturgia de la cinta queda siempre supeditada al deleite esteticista macabro, elemento absolutamente central aquí. La base literaria –debida a un dramaturgo español entonces celeberrimo y de moda: Santiago Moncada- alberga su principal acierto en la identificación narrativa, incluso a través del monólogo interior con voz en off e imágenes de alucinaciones, con un ser repulsivo, un personaje esquizofrénico paranoico: el asesino en serie misógino que protagoniza la película, un hombre sexualmente reprimido y frustrado que vive dominado y atormentado por su mujer hasta después de muerta esta... Por lo demás, el libreto es un rosario de tópicos de la narración *pulp* de crímenes: trauma infantil del homicida, inspector de policía tenaz e implacable que le acosa, redención por amor, etc. Ello resalta aún más si cabe la banalidad de la narración en relación al arsenal estético desplegado por el realizador-operador. El mundo autoral de Bava se hallaba, en su trasfondo, asaz influido por la novelística de terror, la vieja novela gótica, y acaso también por el cómic clásico de horror, que tuvo su ejemplo más emblemático en *Tales from the Crypt*, de la EC, al parecer muy difundido en Italia (también, al igual que *Un hacha para la luna de miel*, se trataba de historias terroríficas muy retorcidas, con humor negro, y justicia poética final). No deja de resultar curioso y

paradójico que un universo tan personal y aparentemente intransferible fuera objeto de sucesivos plagios, que dieron origen espurio a la corriente fílmica que más allá de las fronteras del país transalpino conocemos como *giallo*. Debido al impacto comercial de la obra de Bava, esta fue imitada por diversos improvisados discípulos, entre quienes destacan Dario Argento, Pupi Avati, Sergio Martino, y Luciano Ercoli.

***Hembra (Prohibido)* (César Ardavín, 1970).**

“Destruyen mis sendas por mi desgracia, cooperan a mi infortunio, sin que nadie me ayude contra mí” (*Libro de Job*, M.M.M., 30, XIII). Con una cita bíblica se abre esta ficción ejemplar del thriller erótico-moralista de 1969-1975, narración claustrofóbica sobre un joven atracador refugiado en casa de la querida de un rico. El paralelismo entre el delincuente y el estudiantado rebelde y antisistema se crea a través del *off* diegético de la radio; los medios de comunicación son el comentario frecuente del relato: lo institucionalizan e integran deliberadamente en la ideología del orden establecido. Así, el motivo musical (la canción *Hay un país...*), transmitía un obvio y un tanto burdo mensaje de reconciliación y de olvido del pasado, en el que es imposible no ver una invocación de los temores del propio Ardavín a que la ardorosa juventud pudiera resucitar “odios pretéritos.” El director-coguiónista era conocido por su integrismo religioso, y todo en la película apunta a una construcción parabólica que entrelaza la apología religioso-moral con la exégesis política del orden social franquista: así, en un diálogo el delincuente afirma que es ateo. Su crimen es haber herido a un sereno (es decir, a un miembro del aparato policial del régimen) mientras robaba una joyería (es decir: atentaba contra la propiedad privada). Difícil encontrar un discurso ideológico más imbricado en las constantes de la derecha católica española y del franquismo en su etapa final: defensa a ultranza de la propiedad privada y de la “civilización cristiana”, moralización contra la rebeldía juvenil y el libertinaje sexual (moralización hipócrita, al fin y al cabo, en este caso concreto, porque se trataba de explotar comercialmente el erotismo de la historia y de la actriz Lina Rosales), llamada reconciliatoria previa condena de los enemigos del orden... y apología policial como clausura significativa del relato. Todo ello conducido por una forma fílmica de gran carga ideológica intrínseca: el melodrama. Ardavín (procedente del cine de estudios de la época de euforia

nacionalcatólica –léase Suevia Films de Cesáreo González-), sería, al igual que Sáenz de Heredia (o los academicistas de allende el Pirineo, Hunnebell y Cayatte) un anacronismo en el panorama del cine europeo de su tiempo.

Como relata Laura ANTÓN SÁNCHEZ:

“Previendo las dificultades que pudieran surgir, Perojo (productor del film) se adelantaría a la decisión de la Junta de Censura y Apreciación exponiendo que, dada la naturaleza del asunto, fuera autorizada “para mayores de dieciocho años sin ningún corte ni modificación.” Los censores atendieron la petición, pero señalaron dos cortes de imagen: Rollo 3º- Suprimir planos de desnudo del libro que mira Varis. Rollo 8º- Después de la pelea de Narda y Varis, terminar la escena erótica en el primer beso.”¹

La película fue presentada en la VII Semana de Cine Español de Molins de Rey (1971), pero parece ser que jamás conoció el estreno en salas comerciales.

“La respuesta del público fue negativa; es más, como recoge el autor de la reseña periodística “provocó, ya iniciada la proyección un clima de protesta que llegó a culminar, tras pasar por risas largamente creadas, en la penúltima secuencia del film” (*Diario de Barcelona*, 5/3/71). Probablemente fuera esta la causa de que no encontrara distribuidor, y ello pese al apadrinamiento del Tercer Premio Nacional de Cinematografía de 1971.”²

Permanece, por lo tanto, como un título maldito del cine español.

¹ ANTÓN SÁNCHEZ, Laura (2000): *César Fernández-Ardavín: Cine y autoría*. Arganda del Rey: EGEDA, pp. 280-281.

² Op. cit., p. 281.

***Si estás muerto, ¿por qué bailas?* (Pedro Mario Herrero, 1970).**

“Deseamos expresar nuestro agradecimiento a la ciudad de Londres, sin cuya niebla no se hubieran podido rodar los exteriores de esta película en Madrid.” Con tal advertencia comienza esta desmadrada parodia del policíaco mal llamado subgenérico, que constantemente juega con el carácter imitativo de este, con diálogos metalingüísticos como: “Perdón, señor, no le entendía. Como comenzó usted a hablar en inglés...” El humor suele basarse, pues, en el metalenguaje y en la *reductio ad absurdum* de una trama *pulp* convertida deliberadamente en caricatura de sí misma a través de un tejido de inverosimilitudes: personajes demenciales como un prestidigitador comunista espía de la URSS, un enmascarado que pretende suplantar a un bailar gitano con un robot androide con su apariencia, Alfredo Landa como un inspector de policía cuyo parentesco con Clouseau se llega a explicitar en una escena... Humor abstracto, en definitiva, que maneja tópicos varios y una extraña dirección de actores que parodia la flemática británica promoviendo una inexpresividad casi bressoniana, en un film que se remite claramente (incluso con un homenaje sincero) al ciclo de *La Pantera Rosa* de Blake Edwards.

Si estás muerto, ¿por qué bailas? deviene, así, por un lado, en parodia del mimético cine policíaco español de la época, por un lado; pero por el otro, es una película-isla en nuestra cinematografía, uno de los escasos y audaces intentos de actualizar la comedia cinematográfica española con diversos referentes tan modernos como dispares (la renovación del *slapstick* por Edwards, la parodia metalingüística, el juego con los límites de un verosímil –en este caso, el del policíaco europeo de la época-, el *cartoon*, el cómic, la *reductio ad absurdum* empleada en la escenografía y la dirección de actores, etc) dentro de un tipo de comedia abstracta y sofisticada, una comedia de tipos y códigos más que de personajes y situaciones, como sucedía con el humor de vanguardia

de *La Codorniz*, ciertos historietistas de Bruguera –Cifré, Vázquez, Conti- y aledaños. Desgraciadamente, tal tendencia conoció unos precedentes y continuidad más bien dispersos y ocasionales -*Adiós Mimi Pompón* (Luis Marquina, 1961), *La venganza de Don Mendo* (1961) o *Crimen imperfecto* (1970), ambas de Fernán Gómez; *07 con el 2 delante* (Ignacio F. Iquino, 1966), *Lucky el intrépido* (Jesús Franco, 1967)-, y el film de Herrero pasó a engrosar la abultada nómina de títulos malditos del cine español.¹

¹ Curiosamente, la crítica de la época acogió con benevolencia la película: “El sentido comercial de Herrero, su oficio, ha dado vía libre a un film que cumple cómodamente sus fines, apoyado sobre todo en la personalidad de Alfredo Landa, un “stajanovista” de nuestro cine... Hay momentos bien resueltos desde el punto de vista cómico en el fenomenal embrollo y tipos bien traídos, como el del espía andaluz. La parte técnica está resuelta con decoro.” (*ABC de Sevilla*, 27/3/71, p. 67).

Alta tensión/ Doppia coppia con regina (Julio Buchs, 1971).

Otro de los films del período que hablaban de problemas sociales, aunque valiéndose para ello del vehículo del thriller de triángulos amorosos y adulterios tan abundante en la época. Un joven obrero arribista, seductor y resentido con su condición social, se ve envuelto por su ambición en los planes criminales de un matrimonio burgués-aristocrático (los Condes de Moncada) que se odia mutuamente -reminiscencia argumental de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947)-. Moderno thriller, que se sobrepone a la linealidad predominante en el cinema genérico europeo, mediante una cierta deconstrucción subjetiva de la temporalidad narrativa tradicional, a través de *flashbacks*, *flashforwards*, bruscas transiciones de montaje, y un relato que alterna la homodiégesis del protagonista, con la subjetividad de unos u otros personajes. Por su osadía y habilidad narrativa, sin duda merece destacarse dentro el panorama del cine español de género.

El film contiene demasiados elementos sociológicos de interés para dejar de comentarlos: el protagonista, un lavacoches que no se resigna a su humilde e ingrata condición, se interna en una sofisticada y enmarañada trama de intrigas de un matrimonio de aristócratas españoles típicos de la oligarquía franquista (integrados en la burguesía, modernos, pero sumamente conservadores y clasistas), en un thriller que reproduce esquemas de films genéricos europeos. La clara influencia foránea de la película confundió a la crítica, que tomó por historia estrictamente cosmopolita (como lo fueron la mayoría de policíacos del período) lo que no era sino un crudo divertimento a costa de ciertas realidades, bien palpables, de la España tardofranquista, a través de sus dos exponentes principales: la oligarquía dominante (en su vertiente hispánica: esa alta burguesía nobilizada, o aristocracia aburguesada, tan en boga ambas desde los tiempos isabelinos) y la castigada clase obrera, su teórica enemiga de clase, atraída (¿y

corrompida?) por los muchos placeres materiales de una sociedad industrializada, desarrollista y cada vez más europeizante. De este modo, la anécdota político-moral de *Alta tensión* se antoja ambigua y paralela –salvando las distancias temporales e históricas, y tomando en cuenta los fuertes condicionamientos comerciales del “Período Oscuro”- a la de aquel *menosprecio de corte y alabanza de aldea* que fuera *Surcos* (1951), del falangista José Antonio Nieves Conde. No en vano el presente título fue coescrito por el también falangista Federico de Urrutia. Pero en *Alta tensión* se ha perdido todo referente bucólico y geórgico al pasado agrario hispano: el resentido obrero Galiardo (actor emblemático, por hallarse a la sazón encasillado, y más en el thriller español de la época, en papeles de galán moderno y cínico)¹ sólo alude a su padre, un anónimo y laborioso (y se presupone que honrado) trabajador, de cuya tradición de humildad y modestas aspiraciones reniega. Este padre ausente podría ser quizá un apagado eco discursivo del pasado nacionalsindicalista, de aquellos callados y abnegados (si no represaliados) “productores” de posguerra integrados dócilmente en la maquinaria sindical verticalista... Ya no “estos” obreros de principios de los 70, cada vez más abiertamente enfrentados con el Régimen: y recuérdese que la ideología dominante franquista solía interpretar la lucha de clases proletaria en clave de envidia y arribismo, y de diabólica ruptura de la armonía de una sociedad orgánica católica. En largo, discursivo y retórico parlamento, el lavacoches le espetará a su amante aristocrática:

“Tú eres mi precio. Tú y todo lo que representas. Siempre he soñado con tener en mis brazos a una mujer de tu clase, escalar al mundo donde tú vives, mirar desde lo alto a todos los que me han despreciado por vestir un mono lleno de

¹ Véanse ejemplos como *Fieras sin jaula* (Juan Logar, 1971) o *El juego del adulterio* (Joaquín L. Romero Marchent, 1973), entre otros.

grasa. ¿Comprendes ahora mi prisa? Nadie va a devolverme los años que perdí arrastrándome. Por eso voy a matar a tu marido.”

También la alcurniada amante reniega de la tradición, enunciada esta abiertamente como ley del padre: literalmente el crimen será la única forma de romper un matrimonio dispuesto testamentariamente por el padre. Los aristócratas corruptos completarían, pues, esta visión de una España que ve trastornados de arriba abajo los pilares de su cristiana civilización: son seres desnaturalizados, perversos, cosmopolitas, que pretenden recurrir al crimen para destruir el sacramento inviolable del matrimonio (algo habitual en el thriller de 1969-1975, en un país en que estaba prohibido el divorcio). Todo lo contrario de lo que José Antonio Primo de Rivera, fundador, ideólogo y máximo mártir de Falange, propugnó en numerosos escritos y discursos: una clase directora noble, heroica y sacrificada, arraigada en tradiciones hispánicas, y sobre todo de una intachable moral católica, de un lado; y la resignación a los lazos sobrehumanos del matrimonio eclesiástico, del otro. La visión tradicional y organicista que la ideología joseantoniana (la del propio libretista Urrutia) albergaba de la sociedad española ideal, se ve trastocada en la decadencia del franquismo por la seductora y tentadora modernidad del desarrollismo (recuérdese que obrero y aristócratas han renegado respectivamente de las tradiciones paternas). De ahí que la ambigüedad discursiva de *Alta tensión* (aquí interpretada en clave falangista) la convirtiera en un producto asimilable por la dictadura militar, al contrario que otro thriller español sobre lucha de clases, la, esta sí muy maltratada por la censura, *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972).

Cuando el obrero protagonista haya aprendido la lección moral de la meritocracia y la laboriosidad abnegada para ascender gradualmente en las escalas profesionales y sociales (“Voy a empezar de nuevo, y esta vez sin prisas”), ya será demasiado tarde.

***Marta/ Doppo di che, uccide il maschio e lo divora* (José Antonio Nieves Conde, 1971).**

Uno de los últimos films de José Antonio Nieves Conde, cineasta proveniente de la generación llamada de “los regeneracionistas”, y que en los últimos años de su carrera hubo de integrarse igualmente en las estructuras comerciales del cine de género. Significativamente, con posterioridad a 1975 la carrera de este director ni tan siquiera conocería ya continuidad profesional.

Marta conoció dos versiones (española e internacional), pese a lo cual hubo que hacer una tercera para su exportación a la URSS, donde incluso la española parecía demasiado “inmoral”.¹

Se trata de un thriller psicoanalítico que, como señala Carlos AGUILAR², entremezcla motivos de tres clásicos de Alfred Hitchcock: *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960). A ello hay que añadir el influjo del cine genérico europeo coetáneo: erotismo, violencia, morbidez, barroquismo, e incluso banda sonora del especialista musical en *giallo*, Piero Piccioni. Las angulaciones enfáticas y diagonales de la planificación quiebran intencionadamente el clasicismo dominante en la propia narración, para expresar, mediante esa estilización, la subjetividad enferma, altamente distorsionadora, del protagonista.

El film recibió una modestamente benévola acogida en el principal (y casi único) vocero de la crítica cinematográfica española en aquel período: el diario *ABC*:

“En cuanto a Nieves Conde, realizador de *Senda ignorada*, *Balarrrasa*, *Surcos*, y otras producciones recientes que suponen un bache o un ocultamiento de sus aspiraciones profesionales –oscilación que va desde *Los peces rojos* a *Cotolay*-,

¹ GREGORI (2009), op. cit., pp. 72-73. Los desnudos de la versión internacional del film están incluidos en recortes de la prensa francesa en la correspondiente carpeta de expedientes de censura del film: AGA (3) 121 36/4431.

² AGUILAR, Carlos (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, p. 885.

ha pretendido esta vez el filme de intriga potenciado por dos valores muy de actualidad, de esa moda de fuera de que hablábamos: lo psicológico y lo erótico. Con ello, Nieves Conde ha ido en pos de la película internacional de hoy. Por eso se prendó del asunto que parte del “complejo de Edipo” para ir anudando una trama a lo Hitchcock y hasta con inevitables temblores a lo *Rebeca*, sin que a lo largo del rodaje se haya apartado de su camino, lleno de peligros.”¹

Los testimonios de Nieves Conde aludían a la creciente precariedad económica de la producción en el “Período Oscuro” y a la política de dobles versiones para el mercado internacional:

“Frade me ofreció un sueldo bajo y no me negó que se estaba aprovechando de mi mala situación económica. Acepté, qué remedio, lo que me importaba era hacer cine, volver a dirigir. Y Frade, “motu proprio”, hizo constar en contrato que si la película era premiada me correspondería una parte, como de hecho ocurrió. (...) Rodamos en inglés. Se hizo en escenarios naturales. Rodamos siguiendo el guión base y sin preocuparnos mucho de la censura previa, que había puesto algunas pegas, aunque ya era la época en la que se empezaba a abrir la mano en temas eróticos. Luego se añadieron nuevas situaciones para la versión internacional.”²

Asimismo, hablaba de los graves problemas de censura del film:

“Cuando se presentó la película a la censura, esta se ensañó con ella. Hubo que luchar y luchar por cada secuencia y por cada plano. El mayor tropiezo con la censura fue provocado por un incidente técnico: muchos de los planos se positivaban en blanco y negro durante el rodaje, y por eso no se advirtió durante el montaje y las mezclas. Pero en la copia “standard” en color —que era la que

¹ *ABC* de Madrid, 11/4/72, p. 62.

² En LLINÁS, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, pp. 196-197.

estaban viendo los censores- a Marisa Mell se le transparentaban muy tímidamente los senos bajo el tenue camisón. Era una secuencia que no se podía suprimir. Se tuvo que hacer una chapuza de laboratorio para salvarla, reduciendo el negativo a la mitad y luego ampliándolo para así evitar la “visión de los senos.” Pero la censura seguía sin enviar el cartón de la exhibición.”¹

¹ Ibid. La película fue finalmente autorizada para mayores de dieciocho años con tres cortes, todos ellos para suprimir momentos eróticos. Le fue expedida la licencia de exhibición correspondiente al día siguiente (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 63.600, 7/4 y 8/4/1971) (AGA: (3) 121 36/4431).

***Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971).**

También el thriller español del “Período Oscuro”, en su vertiente hegemónica de “cine de productor” y de prototipos industriales, consagró algunos de sus títulos al lucimiento de estrellas musicales de la época.

En *Me debes un muerto*, Sáenz de Heredia (con su anacrónico sistema de trabajo, heredado de la época de esplendor del sistema de estudios)¹, engrosaba inesperadamente, y no sin fortuna, la corriente en boga de la mezcolanza de géneros y las intertextualidades. Asumiendo el encargo de una película para proseguir la línea de ensalzamiento fílmico-comercial de Manolo Escobar, el realizador madrileño transformaba tal tarea de partida en una parodia del clásico *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1941), barnizada de humor codornicesco y esperpéntico, dentro, quizá, de una reivindicación del humor negro propiamente español... Film que, partiendo del propio arquetipo/personaje encarnado por Escobar cara a su masivo público (el español bondadoso, castizo, tradicional, ingenuo, enamorado y cabal), dibujaba a su alrededor toda una galería de personajes intencionadamente contruidos “de una sola pieza” (el empresario explotador y sinvergüenza –Camardiel-, la vampiresa sin escrúpulos pero buena en el fondo –Conchita Velasco-, el villano rastrero –Agustín González...-) De este modo, se emprendía una comedia de tipos y códigos, lindante con el humor abstracto, y que jugaba con fuentes referenciales tan dispares como reconocibles por el espectador. Autocaricatura del musical folclórico (y arrevistado) todavía entonces frecuente y exitoso, cruzaba los lugares comunes de este (revolviendo sus tópicos y parodiándolos)

¹ Principalmente una realización clásica, rígida, casi estática, vestigio heredado de los viejos y ya abandonados métodos de trabajo del sistema de estudios español: verbigracia, las pesadas y vetustas cámaras André Débrie, todavía carentes de sistema de visión réflex y ocular periscópico basculante, y que asimismo contribuían a unos resultados visuales delimitados por la escasa, o fuertemente preestablecida, movilidad de la propia cámara (lo que incidía también en la falta de riesgos de la realización). Aunque Sáenz de Heredia evidentemente ya no empleaba tales métodos desaparecidos, estos dejaron una impronta en su manera de planificar y realizar, ya inevitablemente *anticuada*.

con una trama de comedia policiaca y negra, que se supeditaba astutamente a una actualización (y por tanto, reafirmación) del modelo del cinema folclórico español. La propia tradición de ese cine folclórico aparece, asimismo, parodiada, en inusitado alarde de metalenguaje: el socarrón número musical de bandoleros *Me debes un muerto*, parodia de la conocida tonadilla *Me debes un beso*, se remonta, en sus referentes, a las producciones de Filmófono (donde debutara el propio director) como amistoso escarnio de las raíces más castizas de cierto cine autóctono. En todo caso, el film “experimenta” con fórmulas más originales y pretendidamente sorprendentes, para dilatar la excelente respuesta comercial de la serie de cintas de Manolo Escobar. La voluntad de desconcertar al espectador está omnipresente: el cuervo del vestíbulo de la casa de Conchita Velasco; el falso espectáculo sobrenatural de esta, no menos, falsa, en su papel de pitonisa timadora... son algunos de los rasgos de esa voluntad -farandulera, flagrante, casi podría decirse, *circense*- de convertir un musical de Escobar en algo *nuevo y sorprendente*... sin exceder los cánones del musical de canción española (incluyendo lugares comunes como el protagonismo del artista que más o menos se autointerpreta, o interpreta su imagen pública –como en los viejos musicales de Luis Lucia o Gonzalo Delgrás con Antonio Molina-; y la subtrama de amores problemáticos). El conservadurismo del producto se hace bien patente en el desarrollo dramático (a la postre, harto convencional) y, sobre todo, en la confrontación entre los personajes de Escobar y Conchita Velasco, que contribuyen decisivamente a esa operación de *aggiornamento* y reafirmación del musical folclórico. A la bonhomía tradicional de “español de bien” de Escobar (su imagen pública como artista) se contrapone la atractiva modernidad (intrínsecamente perversa) del personaje de mujer independiente de Conchita Velasco,¹ que no retrocede ante el crimen para mantener tal independencia,

¹ Este binomio contradictorio modernidad (Conchita Velasco)-tradición (Manolo Escobar) en el ciclo de films de Sáenz de Heredia protagonizado por ambos, ya fue certeramente analizado por Pablo PÉREZ

amenazada por un chantajista. Finalmente, rendida ante los encantos del noble tonadillero, sucumbirá a ellos y renunciará a su peligroso cinismo. No es difícil ver en esta subtrama de amores una sinécdoque de lo que es, discursivamente hablando, el propio film: como siempre en el ciclo de películas de Manolo Escobar, la modernidad problemática, retorcida, cínica y perversa (la España desarrollista), acaba rendida a la bondad, ingenuidad, moralidad y nobleza de la tradición (la España agraria y rural, “eterna”).

El muerto hace las maletas/ Der Todesrächer von Soho (Jesús Franco, 1971).

Dentro del absoluto cosmopolitismo (europeizante y norteamericanizante) de nuestro cine de género de 1969-1975, cosmopolitismo alentado por la coproducción y las corrientes genéricas foráneas, también hubo un cierto, aunque escaso, espacio para la producción de *Krimis*. En la pléyade de thrillers del “Período Oscuro”, se dieron varios casos de *Krimi* hispano-alemán: *Los crímenes de Petiot* (José Luis Madrid, 1972), *Orden de INTERPOL: sin un momento de tregua* (Alfred Vöhrer, 1973), o la presente película.

El cineasta madrileño aprovechaba un encargo rutinario de *Krimi* sobre la base de una novela de intriga criminal de Bryan Edgar Wallace (hijo de Edgar Wallace), para realizar un ejercicio de estilo, dentro de su predilección por el barroquismo del que consideraba su maestro, Orson Welles (en sus comienzos profesionales, hubo incluso quien desde las páginas de la revista *Film Ideal*, le saludó exageradamente como el “Welles español”). Uso profuso de grandes angulares con su distorsión estilizadora, de las angulaciones enfáticas (incluso supinas, con planos nadir) y el barroquismo de los encuadres, aprovechando elementos escenográficos y espacios arquitectónicos modernos (destaca especialmente uno que juega con los reflejos concéntricos de un enorme espejo oval enmarcado), y asimismo una excelente fotografía de Manuel Merino en Eastmancolor, con fuertes contraluces y altos contrastes, que son reminiscencia del *noir* clásico. Sin embargo, y pese a la clara propuesta tenebrista, en algunas escenas la mengua de elementos de iluminación (acaso por el magro presupuesto) es demasiado patente. Film de libreto, y elenco, absolutamente rutinarios, tan sólo adquiere cierto interés por sus elementos estéticos, en todo caso, perjudicados por el presumible apresuramiento del rodaje y la falta de medios, ambos tan habituales en la cinematografía genérica del período. Según Carlos AGUILAR:

“Lamentablemente, Franco, en lugar de estimar los ingredientes angustiosos de la premisa, hartó válida, en línea con la novela y con su previa adaptación, “recrea un universo gótico/paroxístico/paródico” mediante un desarrollo cuya falta de convicción propia empieza por la inverosímil adaptación y que, desde luego, sintoniza con el triste crepúsculo del *Krimi*.”¹

Representó a España en la V Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges de 1972, junto con *Drácula contra Frankenstein*, del mismo director, *Sexy Cat*, de Julio Pérez Tabernero (analizada más adelante), y el cortometraje *Aversión*, de Ramón Monfá.

¹ AGUILAR, Carlos (2011): *Jesús Franco*. Madrid: Cátedra, p. 191.

La perversa señora Ward/ Lo strano vizio della signora Wardh (Sergio Martino, 1971).

Giallo donde se acentuaba fuertemente el componente erótico, además con el protagonismo de Edwige Fenech, actriz que iría consolidándose como protagonista de comedias picantes y melodramas tórridos. De hecho, bien puede considerarse al film como un híbrido de suspense y melodrama erótico, donde la música efectista de Nora Orlandi ocupa un lugar importante, a través de atmósferas electrónicas que buscan identificar al espectador con la angustia psicológica de la protagonista. Por su fuerte impronta sexual, es de presumir que fue presa de la doble versión, pero comparar las versiones española e italiana es aparentemente imposible.¹

Sea como fuere, la película fue un éxito en su día, hasta el punto de que motivó una casi secuela: otro *giallo* de considerable carga erótica también dirigido por Sergio Martino y protagonizado por Edwige Fenech, y titulado *Vicios prohibidos (Il tuo vizio é una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave)*, 1972). A día de hoy, *La perversa señora Ward* – o su versión italiana- se considera un *film de culto* en diversos países, entre ellos Estados Unidos, donde ha sido homenajeado por el realizador Quentin Tarantino, que introducía fragmentos de la banda sonora musical de Nora Orlandi, en su *Kill Bill 2 (Kill Bill Volume 2)*, 2004).

La narración partía de un tema prototípico en el *giallo* de comienzos de los 70: las solitarias desventuras de una mujer indefensa acosada por un maníaco. Como siempre,

¹ Filmoteca Española carece de copia alguna del film (al menos, catalogada y/o accesible a la investigación), y de su edición videográfica –de los años 80 y jamás renovada después- quedaba una única copia en la Biblioteca Nacional, pero esta fue robada por alguien. Por tanto, sólo es posible visionar la cinta en su versión italiana. Otro caso, pues, de extravío de una pieza del patrimonio filmico español reciente, caso no infrecuente hasta bien entrados los años 80. En España, la Comisión de Censura autorizó la película para mayores de dieciocho años, con la previa condición de tres cortes. (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 64.401, 7/9/1971). En el expediente se señalaba erróneamente que la película fue rodada en panorámico, cuando en realidad está en superpanorámico 1: 2'35, como puede comprobarse claramente en su visionado. Amén de ello, el sistema Techniscope aparece citado como el propio del film en el permiso de rodaje concedido a Eduardo Manzanos Brochero (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 64.401, 28/10/1970). (Véase AGA: (3) 121 36/4182).

tan nimia, y ya a la sazón tónica, excusa argumental, se utiliza para el despliegue de un artificio estético donde cumplen un papel primordial los planos subjetivos o semisubjetivos que alternan el punto de vista de, o la identificación con, el asesino y la víctima; o las fuertes relaciones de contraste logradas gracias a las nuevas emulsiones de alta sensibilidad: aquí, las variedades de la Eastmancolor 7/5254, de 100 ASA para luz de tungsteno y 64 para luz día, ambas las más socorridas hasta 1974. También el empleo de grandes angulares y el aprovechamiento de la gran profundidad de campo brindada por el formato superpanorámico esférico Techniscope, contribuyen a la composición de encuadres del barroquismo habitual.

***Carta de amor de un asesino* (Francisco Regueiro, 1972).**

Insólito e inclasificable drama intimista sobre don Antonio (José Luis López Vázquez), un asesino en masa vecino de una ciudad de provincias (Guadalajara), y sobre su relación de amor platónico con una frustrada y solitaria bibliotecaria (Serena Vergano). Por la distancia con que está narrada (a menudo en planos generales y con *travellings* paralelos o envolventes), el tempo lento, la escasa banda musical, reducida a algunos motivos y discursos de música medieval y renacentista, bien podría decirse que este film supone una total inversión de lo que fue el thriller hegemónico en el “Período Oscuro.” A la contra del *giallo*, el asesinato inicial está narrado de forma austera y seca, sin ornato alguno, sin música, en plano general, en una localización preexistente de suyo anodina -un feo bar local-, y evitando, por su mismo despojamiento, toda complacencia en lo relatado. Precisamente por ello, se resalta el absurdo de la situación y de los hechos, de un crimen cuyos motivos se desconocen. Un film que transpira desolación vital, una obra acerca de soledad y frustración, incomunicación y desencuentro, en una pequeña y gris urbe provinciana.

El bedel de la biblioteca (José Calvo) dirá a la protagonista: “Usted es como don Antonio, pero en mujer. Él también era como usted: muy culto, pero no entendía la vida.” La frustración personal de la bibliotecaria no sólo proviene de su situación personal (recién abandonada por su novio, quien ha preferido irse con su mejor amiga) o social (rodeada de un ambiente aislante y grisáceo), sino también de su incapacidad para entender los enigmas inasibles de la vida misma.

El film está traspasado por una visible influencia buñueliana: las imágenes surrealistas de la carne y de la muerte (las pesadillas y visiones de la protagonista, en que ve su casa invadida por piezas de carne de ganado, o sangrienta carne de vacuno esparcida por su cama); o los detalles cotidianos aparentemente insignificantes, pero con una carga

fuertemente metafórica, aquí también tanática (el bedel recogiendo gusanos de la tierra o cortando un pescado con un cuchillo). Además, la historia relatada (de abolengo romántico: de amour fou, pero también de amor y muerte, e incluso de sexo –en rigurosa elipsis- y muerte) posee igualmente un parentesco surrealista; el amor obsesivo por el asesino in absentia que llega a sentir la protagonista, llega a confundir sueño y realidad, y a convertirse en enamoramiento post mortem, y, si se quiere, en necrofilia: la bibliotecaria sueña con el homicida cuando este ya ha muerto y ella ha podido contemplar su cadáver. Así, este relato y discurso sobre la frustración y desolación vitales termina desembocando significativamente en el dormitorio, en el sueño para superar la vida, como sucederá también en *Duerme, duerme, mi amor* (1974), negra y esperpéntica comedia que supondrá una de las obras cimeras del director vallisoletano.

Regueiro encontró distribuidor, y con la distribución ya garantizada, acudió al productor Elías Querejeta.¹ No obstante, a la vista de los resultados finales de *Carta de amor de un asesino* (absolutamente anticomerciales ya de partida por su radicalidad, su rechazo frontal de los planteamientos dominantes en el cine español de la época), tal distribuidor se asustó y se negó a estrenarla: de este modo, la película quedó reducida a la condición de título maldito, sin estreno alguno en salas comerciales. Tal hecho supuso la ruptura entre uno de los otrora más conspicuos representantes del NCE, Regueiro, con el productor por antonomasia de aquella extinta corriente, Querejeta. Según HERNÁNDEZ LES: “Un tiempo después se solucionó el problema (de distribución), pero Querejeta no consideró oportuno darla a conocer públicamente. Prefirió aguardar otra alternativa. Creyó que podría interesar a TVE, y esta circunstancia tampoco se concretó.”² A ello se agrega en una conocida monografía sobre Querejeta:

¹ BARBÁCHANO, Carlos (1989): *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española, p. 106.

² HERNÁNDEZ LES, Juan (1986): *El Cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Mensajero, p. 67.

“Obra fallida en su construcción global, pero preñada de imágenes inquietantes y de intuiciones visuales plenamente reconocibles como propias de su creador, *Carta de amor de un asesino* se convirtió en una pieza ciertamente heterodoxa (felizmente heterodoxa, cabe decir) que asustó al distribuidor previsto y que dio lugar –tras la espantada de este y el juicio que perdió con Querejeta cuando trató de rescatar el dinero del adelanto- a un conflicto que iba a tener graves consecuencias. (...) Las imágenes de *Carta de amor de un asesino* cierran así, definitivamente, el capítulo de la colaboración entre Francisco Regueiro y Elías Querejeta.”¹

En la versión de Regueiro:

“Elías Querejeta no quiso que la película se estrenara, no quiso que la película existiera. (...) (El distribuidor) Quiso rescatar su dinero y planteó un pleito que perdió, como era de esperar. Entonces, Elías Querejeta dijo: “Bueno, vamos a dejar que pasen unos meses sobre la película”, que pasen seis meses o un año, porque había habido unas notificaciones negativas en prensa, en el ABC, que, por aquel entonces, era el periódico –dijéramos- por antonomasia, y eso suponía que la película saliera con un handicap muy grande. Pues bien, yo acepté; había algo coherente en aquello, ¿no? Pero de eso han pasado ya... Dieciséis, dieciséis años; la película era del 72. Y todavía este hombre no da razones...”²

¹ ANGULO, Jesús; F. HEREDERO, Carlos; y REBORDINOS, José Luis (eds.) (1996): *Elías Querejeta. La producción como discurso*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital, pp. 121-122.

² BARBÁCHANO (1989), op. cit., p. 107.

***La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972).**

Cruda diatriba contra la sociedad española del tardofranquismo, en que se condensan todos los elementos significantes posibles al servicio del discurso, técnica que irá haciéndose cada vez más patente en la obra de Eloy de la Iglesia. Aquí, todos los aspectos descritos convergen en un panóptico social con carácter abiertamente crítico y revulsivo. En el caso concreto de este film, es difícil analizarlo sin contarle: hasta tal punto se entrelazan e imbrican la historia, la dramaturgia y los elementos significantes: decoración, atrezzo, realización; la importancia del sonido diegético, sobre todo de la radio y la televisión, oscilando siempre entre la trivialidad alienante –fútbol, música folclórica- y la propaganda del Estado, pero también del zumbido de las moscas (recurso también empleado en *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1979), y aquí utilizado para subrayar la presencia y presagio de la muerte (ante el terror de las víctimas cuando sospechan del asesino, y sus propios asesinatos posteriores, el zumbido de las moscas se hace presente hasta casi ensordecir al espectador). El relato de *La semana del asesino* se abre con una homodiégesis engañosa: la de un joven (Eusebio Poncela) que, desde un apartamento burgués, contempla con prismáticos el barrio chabolista vecino. Su mirada es la del director; luego se volverá sobre ella.

El obrero protagonista (Vicente Parra) almuerza en un bar donde el sonido diegético de la televisión es el de un informativo que reza: “El Ministro y Secretario General del Movimiento y Vicepresidente del Gobierno, señor Fernández Miranda...” Allí, la camarera recomienda al personaje que se busque una buena chica para casarse. Su novia le presionará para que contraigan matrimonio, y más tarde, sus apasionados besos en un taxi nocturno (mientras en la radio se comentan resultados futbolísticos) provocan que el conductor, autoproclamado represor moral, termine maltratando a la chica (“Te voy a dar las bofetadas que no te dio tu padre”, le espeta), y el protagonista acabe matándolo

por accidente. A partir de estos hechos, se verá envuelto en un laberinto de crímenes para ocultar el homicidio inicial y otros homicidios, motivados casi todos ellos por el temor de las víctimas a la represión (una de ellas le dirá: “No quiero ver a los grises por aquí”) y su consiguiente predisposición a delatarle, o bien por el hecho de que algunas de esas víctimas están dispuestas a participar precisamente en esa represión que atenaza al protagonista hasta haberle transformado en imprevisto asesino en serie (un tal señor Ambrosio, padre de su cuñada, entra a la fuerza en su casa porque sospecha que en ella su hija y el hermano del protagonista están manteniendo relaciones sexuales).

El antihéroe protagónico es el último engranaje de una maquinaria social en que todos, desde los poderosos a los parias, desempeñan una función: la represión político-policial es respaldada por el miedo de unos y la complicidad de otros, en una telaraña ineludible en que el asfixiado obrero protagonista se ve obligado a emplear sus propias herramientas de trabajo (una llave inglesa, un punzón, un cuchillo de carnicero...) para alcanzar una demencial liberación por el crimen. La sociedad española descrita por el film es la de la democracia orgánica (estructurada, según los Principios del Movimiento, en familia –con la obsesión omnipresente del matrimonio, y la represión paterna representada en el taxista y “el señor Ambrosio”-, municipio –la degradante colonia chabolística y la no menos degradante colonia vecina de apartamentos deshumanizados y masificados; o la clara diferencia clasista entre los apartamentos burgueses y los de los obreros- y sindicato –con el permanente hincapié en el verticalismo en el seno de la fábrica de embutidos donde labora el personaje central-). Pero ello asimismo entronca también con el nuevo capitalismo tecnificado y desarrollista de la época: sintomático es el retórico discurso paternalista del director de la fábrica: este cita las ayudas económicas que se prodigaron al personaje central ante la muerte de su madre en un horrendo accidente laboral (luego descrito con todo lujo de detalles, lindantes con la

complacencia sádica, por un compañero de trabajo) y el hecho de que “incluso se le costeó una esquila de un cuarto de página, en el diario *ABC*.” Amén de ello, insiste: “Esta fábrica es tan suya como nuestra y de todos los que trabajamos en ella.” Y remacha su sermón diciendo: “Y ahora, al trabajo, a la máquina. Que nadie pueda decir que no es usted digno de ella.” Y concluye con una lacónica y desabrida apostilla: “Que pase el siguiente.”

Sobre todo este panorama, con su epicentro en el barrio chabolista, planea la mirada del ambiguo y extraño personaje de Poncela (alter ego de Eloy de la Iglesia y su voz aquí), un intelectual de izquierda que se autodefine como desclasado, y del que se insinúa que es homosexual, empeñado (desde su mala conciencia de izquierdista de extracción burguesa que observa a distancia los infortunios de las clases inferiores con ayuda de unos prismáticos) en ayudar al desventurado antihéroe (se desconoce en todo momento –ambigüedad de ambigüedades- si sabe de sus actividades criminales). Ambos personajes son, por diversas razones, heterodoxos y marginados: Poncela afirma que él tendría que estar en Torremolinos, “corriendo por las autopistas a 140 por hora”, y que Parra tenía que haberse casado, haber tenido hijos, “estar pendiente de pagar los plazos de una lavadora, y con la ilusión de comprarse un Seiscientos.” Ambos, el intelectual contestatario y homosexual y el obrero perseguido, huyen de su respectiva condición social, y por ello son equiparados ante la mirada suspicaz y reprobatoria de la sociedad de la que, de un modo u otro, son disidentes. De ahí el momento de tensión de ambos en la terraza de un bar ante los *grises*, narrado con un montaje fragmentario y dialéctico que incide especialmente en la mirada aterrada del obrero y los contraplanos de detalle de las armas e insignias estatales de los policías...

Eloy de la Iglesia toma el modelo previo del *giallo* (con el barroquismo de esta corriente y su despliegue formalista de recursos técnicos modernos: transfoques expresivos,

zooms, etc) y lo politiza en un sentido nítidamente marxista, así como lo tamiza por el naturalismo y lo despoja conscientemente de toda tendencia al morbo (los homicidios son estéticamente feos y el protagonista los ejecuta de manera salvaje y chapucera, sin el refinado sadismo de la mayoría de asesinos de las películas italianas previas). Los mecanismos (dramatúrgicos, visuales) de identificación con el homicida cumplen una función, no sólo de subversión moral, sino también política: los crímenes son rebeliones contra la opresión cotidiana: de ahí la estructuración del relato en días de la semana con sus intertítulos correspondientes, enfatizando así la monstruosa (pero nada inarmónica) inserción de la carrera criminal del antihéroe en su rutina laboral y vital, ya que incluso se servirá de la máquina con que trabaja para deshacerse de los cadáveres despedazados. De este modo, una de las escenas iniciales de la película (la estremecedora descripción pormenorizada del desangramiento de reses en el matadero de la fábrica) tiene el valor de una puesta en abismo, aunque no exenta de ironía, de lo que el espectador, en cierto modo, va a ver: una sucesión de crímenes sangrientos, perfectamente insertados en las rutinas sociales y laborales del país. Una alegoría en que el thriller y el *gore* se vinculan estrechamente con lo cotidiano. Según declaraciones del director:

“El realismo hoy me parece ingenuo, pero entonces el naturalismo me resultaba fascinante, porque me parecía que los coches, las cabinas de teléfono, los objetos del cine español no tenían nada que ver con los de la vida cotidiana. Teníamos mucho más conocimiento de una calle de Manhattan que de una de Madrid, y no se conocía el mundo suburbial español, que era un terreno donde la censura estaba menos dispuesta a ceder. Entonces descubrí que la censura estaba aterrada con el fantasma de la España negra y que ciertas cosas pasaban sin problemas si los actores iban vestidos con una cierta corrección, pero no si iban como los de la calle. (...) Es curioso, pero en los años 50 en el cine español salían muchos

pobres, a veces vestidos de forma demasiado decente, pero con chabolas, incluso en películas muy reaccionarias, en un cine cristiano que en fondo no estaba muy alejado del cine marxista. Pero cuando surgió el desarrollismo, cuando vinieron los tecnócratas, fue barrido de la pantalla todo lo que podían ser residuos de cine cristiano o falangista radicalizado, como *Surcos* o *El inquilino*. El cine de izquierdas no incidió en el tema, y las películas de Bardem, por ejemplo, estaban más centradas en las capas medias, en la pequeña burguesía.”¹

El film padeció 64 cortes de censura, por lo que se ha recordado como uno de los más memorables casus belli del cine de la época.²

¹ VVAA (1996), op. cit., pp. 110-111.

² El forcejeo administrativo entre el productor, José Truchado, y la Comisión de Censura, se prolongó durante meses, desde el 24 de enero de 1972, hasta el 30 de marzo del mismo año, de suerte tal que la segunda exigía constantemente al primero, nuevos cortes para autorizar el film (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 65.940, 24/1 y 30/3/1972, AGA: (3) 121 36/4220).

***Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972).**

Ejemplo elocuente a la par que rara avis del cinema genérico de explotación del “Período Oscuro”. Caso elocuente, por sus elementos de *giallo*, su erotismo tanático-mórbido, su intertextualidad, y su inspiración abiertamente *pulp*, rasgos todos habituales en el policíaco del “Período Oscuro”; rara avis, por constituir -como otros ejemplos aislados y desperdigados: *Lucky el intrépido* (Jesús Franco, 1968), *Dame un poco de amoor* (José María Forqué, 1968), *El tesoro del capitán Tornado* (Antonio Artero, 1969), *Crimen imperfecto* (Fernando Fernán-Gómez, 1970)-, uno de los escasos ejemplares de cine-cómic español anterior a las incursiones de Óscar Aibar o Javier Fesser en tan peculiar terreno.

Sexy Cat, policíaco con ribetes italianizantes de *giallo*, del que se sospecha fuera iniciado por José María Elorrieta, desaprovechaba, en todo caso, sus premisas iniciales, tanto la adaptación de un *pulp* (concretamente, un *bolsilibro* de Bruguera obra de Juan Cortés Gallardo/ Curtis Garland) que jugaba (al menos, en un principio) con una intertextualidad explícita entre cine e historieta, lo que se hallaba entonces filmicamente en su apogeo merced a los trabajos de Vadim, Lenzi o Bava; de hecho, el personaje tebeístico de la asesina Sexy Cat tiene mucho de trasunto de los sofisticados criminales (anti)héroes de los *fumetti per adulti* adaptados por los dos últimos (*Kriminal*, *Diabolik*). La frontera entre realidad y ficción era constantemente evocada, e incluso se sugería la posibilidad de que el personaje de la historieta hubiese cobrado vida propia. No obstante, tales posibilidades imaginativas eran postergadas en beneficio de una trama absolutamente adocenada, perfectamente asimilable a las corrientes más trilladas del policíaco autóctono de la época.

La película representó a España (junto con *El muerto hace las maletas* (1971) y *Drácula contra Frankenstein* (1972), ambas de Jesús Franco, y el cortometraje *Aversión*,

de Ramón Monfá), en la V Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges de 1972.¹

¹ *ABC* de Madrid, 4/10/72, p. 85.

***El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1973).**

Giallo español, uno de los pocos thrillers de 1969-1975 con ambientación autóctona, sobre las andanzas de un asesino en serie de mujeres, “el Monstruo de Avilés”, un apocado muchacho hijo de un magnate de los astilleros de tal pequeña ciudad provinciana. Además, y para mayor densidad significativa, la narración del film transcurre durante unas celebraciones de Semana Santa.

Como posteriormente en *El francotirador* (Carlos Puerto, 1978), la pensión se utiliza para dibujar un cierto microcosmos que en buena medida resume aspectos de la sociedad tardofranquista. En una escena altamente significativa, los inquilinos hablan, en torno a la mesa del almuerzo y con gran fascinación, de los crímenes del asesino y la infructuosa investigación policial, exponiendo abiertamente el interés sensacionalista de un amplio público español por las noticias de sucesos: algo especialmente en boga en la época merced al éxito de publicaciones como el semanario *El Caso*. En otra escena, un rijoso inquilino incita al reprimido y traumatizado protagonista a mirar furtivamente por un tragaluz a su desnuda vecina de habitación (Maria Rohm, pequeño mito erótico del *cinema bis* europeo), que está bailando apenas cubierta con una sábana: ante el erotismo de lo que ve y la lascivia de su escopofílico compañero de pensión, el protagonista reacciona violentamente -sacudido por impulsos lúbricos y necrófilos de asesinar a la joven y beber su sangre-, y expulsa fulminantemente al mirón de su cuarto. Aquí se resumen varias facetas interesantes del thriller hegemónico en el “Período Oscuro”, revirtiéndolas y desnudando sus raíces consciente e inteligentemente, para volverlas contra sí mismas: la dialéctica deseo-represión es la base de la fascinación erótico-tanática y violenta del *giallo*. Mientras el escopofílico se complace, el reprimido –también fascinado- reacciona con violencia ante lo que ve; el uno incita, el otro reprime, ambos en el seno de una sociedad donde la sexualidad y la mirada sexualizada

conlleven un inevitable ingrediente de culpabilidad y represión. En la equiparación entre pornografía del sexo (ya legalizada en casi toda la Europa Occidental) y pornografía de la violencia (en gran medida resultado de la represión de la mirada sexualizada en diversos países, como la España dictatorial), García de Dueñas, no por casualidad ex compañero de redacción de Román Gubern en la revista *Nuestro Cine*, coincide plenamente con este en sus tesis expuestas en el citado libro *Cine español, cine de subgéneros*.¹ Además, esta misma lectura psicoanalítica (tan frecuente en el thriller mundial desde Hitchcock, Lang y Rudolph Maté hasta algunos *giallos*), se explicita en otra escena, donde el inquilino impetuosamente machista y escopofilico trata de interpretar la conducta del asesino a la luz de traumas infantiles y de una pretendida impotencia sexual o complejo de castración (“Yo creo que estas personas no son hombres”, afirma).

Otro aspecto a tener en cuenta dentro de la intencionada carga significativa de la película, es el conflicto generacional: el protagonista, hijo de una familia burguesa, abandona esta y la rechaza porque piensa que sus padres “le han engañado.” En una escena, huye de su padre perdiéndose entre la muchedumbre de una procesión religiosa... La represión imperante, el desencuentro generacional, la sexualidad culpable, el ambiente enrarecido, son condensados en la Semana Santa de una ciudad de provincias, con abundantes procesiones custodiadas por miembros de la Policía Armada y números de la Benemérita en uniforme de gala, y con su público de beatas con peineta y toca negra, y supermercados donde el ávido consumidor compra velas para los fastos.

Más discretamente que *La semana del asesino* (y posiblemente habiendo escarmentado en cabeza ajena), también Jesús García de Dueñas (a la sazón militante del PCE, como Eloy de la Iglesia) emplea mecanismos previos del *giallo* (incluyendo su barroquismo y

¹ EQUIPO CARTELERIA TURIA (1974): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.

modernidad estilística, con abundancia de transfoques expresivos, zooms, *flashbacks* mentales, introducción de tomas documentales, etc) al servicio de una disección –de lectura más opaca y menos agresiva que la del film de De la Iglesia- de la sociedad española de las postrimerías del régimen militar. García de Dueñas, crítico y realizador proveniente de la EOC y del entonces ya malogrado y difunto NCE, se sirve de esta corriente filmica italiana, interpretándola en clave psicoanalítica por la represión y frustración sexuales de los españoles del momento: realizando, pues, también una lectura crítica del propio modelo de partida. Dentro de esta mirada distanciada por parte de un director eminentemente cinéfilo, acaso el mismo título del film, *El asesino no está solo*, sea una alusión al censurado título inicial (*Los asesinos están entre nosotros*), del importantísimo policíaco de asesino en serie, con carga sociopolítica antifascista, *M, el Vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931).

Según el testimonio del director a GREGORI,¹ el film era un encargo de Andrés Vicente Gómez y hubo de rodarlo en doble versión para el mercado internacional.

En otro de los escasísimos textos que se detienen en esta película (si bien con el tono peyorativo habitual en los historiadores que aluden al “Período Oscuro”), RIVAS escribía:

“*El asesino no está solo* (1974) (sic) es la única realización de Jesús García de Dueñas. Contó con un guión del escritor Jesús Torbado y con una mezcolanza interpretativa a cargo de Lola Flores, James Philbrook y José Vivó en los principales papeles. Este drama policíaco que ya anunciaba su muerte prematura al ser estrenado de mala manera en el cine Apolo de Madrid, supuso la retirada

¹ Op. cit., 2009, pp. 855-856.

del director del circo comercial, pero no de su actividad como documentalista y escritor, en los que tiene una bien ganada estima.”¹

Al tratarse del único largometraje de su director, *El asesino no está solo* es asimismo testimonio de los graves problemas de recambio generacional, de las dificultades de integración profesional de los jóvenes cineastas, en el “Período Oscuro”.

¹ RIVAS, Miguel Ángel (2001): *Debut y despedida. Directores españoles de una sola película*. Barcelona: Ariel, p. 81.

***El consejero/ Il consigliere* (Alberto de Martino, 1973).**

Posiblemente la más digna de todas las explotaciones surgidas a la sombra de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola, incluso desarrollaba una tensa escena en una procesión religiosa, que parecía anticipar una muy similar –y celebrada– de *El Padrino II* (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, 1974). Aunque integrante de la corriente filmica italiana del *poliziesco*, sus referentes apuntaban sobre todo al cine norteamericano coetáneo: el *neo-noir*, con títulos como *Bullitt* (Peter Yates, 1968), o *Contra el imperio de la droga* (*French Connection*, William Friedkin, 1971), o, siquiera a nivel argumental, las ficciones tan ultraviolentas como elegíacas de un Sam Peckinpah.

Como solía suceder con el *poliziesco* hispano-italiano, aquí el trasfondo sociopolítico se desplaza a un segundo término por el reduccionismo a lo meramente genérico, dentro de lo que podría entenderse por una película “de acción.” Sea como fuere, un halo crepuscular rodea todo el film, cuya estética fotográfica sucia, con gamas cromáticas grisáceas y apagadas y luz dura (debida a Aristide Massaccesi, poco después director y nombre conocido del cine italiano de género de bajo presupuesto) parece inspirarse en los logros de un William A. Fraker para la arriba citada *Bullitt*, o de un Owen Roizman para títulos como la también aludida *Contra el imperio de la droga*.

El consejero es una historia de antagonismo entre los viejos códigos del honor y las lealtades profundas que se supone conllevan, frente al impasible e implacable concepto de los “negocios”, que realmente gobierna las acciones de la Cosa Nostra. De hecho, la palabra “negocio” es recurrente en los diálogos del film, siempre como justificación de fechorías incalificables: “Son negocios”, dice el mafioso traidor (Francisco Rabal) a una de sus víctimas, al mismo tiempo que sus matones lo introducen en un bidón para sepultarlo vivo en los cimientos de un edificio; “Business is business”, afirma el capo,

con frase hecha intencionadamente anglosajona, a la vuelta de una masacre. Aunque el film nunca se despegue de lo puramente genérico (bien que evitando con habilidad la caída en lo formulario), sí es cierto que puede leerse en él una amarga y desapegada visión del “Sueño Americano”, así como de los códigos morales abstractos y de los maniqueísmos esquemáticos de “buenos y malos”, en una sociedad –la norteamericana, pero también la italiana, y en cierto modo, *la nuestra*: la sociedad occidental-, donde todo está traspasado por la corrupción generalizada. En esa entraña, más que desmitificadora, *antimitológica*, esta obra enlaza, ya no sólo por sus referentes inmediatos, con las corrientes ético-estéticas del *neo-noir* que tanto incidieron en el *poliziesco*. Además, evita caer en el mimetismo mostrenco que tan decisivamente malogró la corriente del llamado “spaghetti-gángster” hispano-italiano de 1968-1969, y el descarado sensacionalismo de otras explotaciones de *El Padrino*, como *Ajuste de cuentas/Ricco* (Tulio Demicheli, 1973), coproducción de la TECISA de José G. Maesso. Aunque carece, pues, de la hondura histórico-política de otros *poliziescos* de temática mafiosa ítaloamericana, ya no clasificables como derivados de *El Padrino* sino, antes bien, con plena entidad propia, como *Los secretos de la Cosa Nostra* (Joe Valachi (*I segreti di “Cosa Nostra”*), Terence Young, 1972), o *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973), *El consejero* sí posee, no obstante, cierta dignidad intrínseca, por lo que merece ser rescatado del olvido absoluto en que yace.

Hay que matar a B. (José Luis Borau, 1973).

Film que se sirve de las características impuestas del cine de género del “Período Oscuro”, principalmente cosmopolitismo alejado de la realidad española y ambientación en un país extranjero, a fin de trazar una parábola sobre la manipulación del individuo por el Estado y su condicionamiento por el contexto social, más allá de todo individualismo. Para ello, se sitúa la acción en un abstracto país latinoamericano sometido a un régimen autoritario, y donde las masas enardecidas piden el retorno al poder de un caudillo populista, que parece inspirado, incluso físicamente, en Juan Domingo Perón: de hecho, el movimiento popular argentino en pro de su regreso provocó la caída del régimen del general Lanusse el mismo año en que se rodó la película.¹

Sea como fuere, la situación política descrita en la película es una situación enrarecida, incomprensible, casi kafkiana, deliberadamente confusa, debido, entre otras razones, a la escasa identificación de Borau con los populismos latinoamericanos y con el concepto de las patrias.

Pal Kovak, el protagonista, es un trabajador transterrado, un camionero exiliado que reniega de su país de acogida. La narración constantemente subraya su condición de extraño, de personaje ajeno a la intensa situación política de la república americana donde vive: mientras tienen lugar disturbios en las calles, él está recluido en un bar que el propietario ha cerrado por dentro; demuestra la mayor indiferencia ante las emisiones

¹ Esto último parece corroborado por el director, que afirma que la acción de la película está ubicada en el Cono Sur (MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1997): *José Luis Borau*. Madrid: Fundamentos, pp. 72 y 74), y, más tarde, cuando el entrevistador le pregunte por la imposibilidad creada en el film para identificarse con el protagonista o con las masas: “Es un poco el caso político del Cono Sur, donde, por ejemplo, no estás de acuerdo con el peronismo, pero es que es consecuencia de problemas anteriores. O sea, que no necesariamente tienes que estar con el enemigo de tu enemigo ni por quitar la razón a alguien se la debes dar al contrario.” A ello hay que añadir que, según parece, la primera versión del guión era un encargo de una productora argentina al director español Antonio Román, a principios de los años sesenta –argumento que Borau cambia de arriba abajo-, y que el historiador SÁNCHEZ VIDAL afirma que el líder populista B. es “un trasunto de Perón bastante transparente” (F. HEREDERO, Carlos (1990): *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Madrid: Filmoteca Española, p. 325, y SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1990): *Borau*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 96 y 103).

radiofónicas de movilizaciones, huelgas y atentados; etc. Es un ser descomprometido en una situación y un contexto netamente comprometedores. Según MARÍAS:

“*Hay que matar a B.*, contrariamente a lo habitual en el cine norteamericano, evidencia que el individualismo a ultranza convierte a Pal no en un ser libre, sino en un mercenario, en un fracasado, en cómplice y víctima propiciatoria de una maquinación que no comprende; que su ficticia independencia hace de él un instrumento; que su falta de solidaridad le reduce a la impotencia, confinándole a una soledad patética e irremediable.”¹

Ello lo corrobora el coguionista Drove, cuando afirma que la crítica de la película se dirige contra ese “héroe individualista e insolidario que cree manejar su destino y que en realidad es manejado por fuerzas sociales que desconoce.”²

Asimismo, el discurso de la película se inscribe dentro del escepticismo del director frente a las patrias y los patriotismos: Kovak no quiere permanecer allá donde vive y trabaja, constantemente obsesionado con retornar a su país natal. Como dice el propio cineasta en entrevista con José María Carreño:

“La película, en realidad, contaba la historia de un hombre insolidario que trabaja en un país y siempre está soñando con otro. No es una obra sobre la nacionalidad, sino sobre la patria, y dice que uno es de donde está, donde vive y donde trabaja, y lo demás son trampas morales, mentales, políticas. No se puede estar viviendo en un sitio y estar siempre remitido emocional y moralmente a otro.”³

Y también, en entrevista con Fernando Lara y Diego Galán:

¹ En RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) (2008): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*. Madrid: Notorious, p. 175.

² SÁNCHEZ VIDAL (1990), op. cit., p. 101.

³ Op. cit., p. 101.

“El nacionalismo es una pasión que obnubila, que corrompe, que engaña; un criterio con el que se justifican las guerras, los egoísmos económicos y hasta los fracasos personales. Y Pal es una consecuencia de ese nacionalismo romántico, donde la patria es un refugio cómodo, un pretexto para evitar problemas y justificarse a sí mismo. Con lo que el personaje se convierte enseguida en un hombre en inmejorables condiciones para ser manipulado...”¹

SÁNCHEZ VIDAL² traía muy oportunamente a colación un detalle (« mínimo *leitmotiv* que gotea persistentemente a lo largo de la cinta »), como es el de que Pal colecciona cromos de banderas nacionales de las chocolatinas, y concluye: “Cuadraditos de colores, cromos, patrias, banderas y fronteras condicionan trágicamente la vida y la muerte de sus protagonistas.”

Las alusiones por parte de Borau a la “España errante” de los republicanos y antifranquistas en el exterior también están presentes: un mesonero amigo de Kovak es igualmente un exiliado, y tiene una bandera republicana en el mostrador, cosa que un oportuno inserto se encarga de enfatizar. Estas alusiones a la España peregrina no son casuales: originalmente, el protagonista era vasco, pero ello fue modificado, prudentemente, a buen seguro para evitar problemas con la censura³. Precisamente por su condición de extraño, de desarraigado, este antihéroe protagónico —que parece en gran medida inspirado en el Yves Montand de *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1953)-, es la presa perfecta de la manipulación, el perfecto chivo expiatorio, porque, como dice MARÍAS, “su suerte no concierne a nadie.”⁴

¹ F. HEREDERO, Carlos (1990), op. cit., pp. 331-332.

² Op. cit., p. 103.

³ Ibid., p. 98.

⁴ Miguel MARÍAS, en RODRIGUEZ (coord.) (2008), op. cit., p. 175.

A este respecto, la propia estructura dramática y formal no podía ser más certera. Tanto prólogo como epílogo del film son el inserto de un fichero que finalmente sabremos que pertenece a un recóndito archivo del Estado. El relato se abre con un montaje de síntesis, en primeros planos y de detalle, de la caza de un ocelote, un pequeño animal depredador (un “tigrillo”), por el protagonista. El plano subjetivo, acotado por la mirilla de la escopeta, de la presa observada por el cazador, es ya un resumen dentro de un resumen, una puesta en abismo dentro de la puesta en abismo que es esta escena: *Hay que matar a B.* será la historia de alguien en el punto de mira, de un cazador cazado. Y será, también, una estructura concéntrica. A continuación, podrá verse que el protagonista ha cazado ese pequeño depredador para una rubia a la que pretende conquistar: el sacrificio ha sido en aras del interés de terceros. Más tarde, el protagonista será engañado y manipulado para conquistar a otra rubia —nueva reminiscencia cinéfila: aquí, de *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), del cineasta preferido de Borau: Hitchcock—, para a su vez ser cazado y de nuevo cazar, siempre en pos de los intereses de otros. Así, la estructura del cazador cazado deviene el *leit-motiv* obsesivo de toda la narración. El fatalismo de tragedia grecolatina que anida en toda la filmografía del director zaragozano, está asimismo presente en esta cinta: el personaje central cree ser dueño de su destino (e insiste en su voluntad y capacidad para cambiarlo, marchándose de ese país que aborrece), pero finalmente sólo es la marioneta de poderes superiores, del mismo modo que el héroe trágico de la Antigüedad clásica era el juguete de los dioses. Kovak es manejado por oscuros intereses de un régimen dictatorial abstracto, en contra de un movimiento populista incomprensible, casi absurdo, cuyos discursos y proclamas parecen vagos y confusos. Todo ello desemboca en una dramaturgia que roza el teatro del absurdo politizado de un Arthur Adamov: una situación política descrita como disparatada, con una distancia que impide la

identificación con los personajes, e invita más bien a la reflexión. Según Carlos F. HEREDERO: “La preeminencia del análisis sobre la emotividad, de la reflexión sobre lo melodramático, hace de *Hay que matar a B.* un film racionalista y casi deshuesado...”¹

Borau emplea un vehículo absolutamente convencional para el relato: la de un thriller de forma filmica plenamente clasicista, incluso con personajes arquetípicos: el aventurero descreído y desarraigado, la *femme fatale* rubia, el socio engañoso... No obstante, también incluye elementos del cine de aventuras y del melodrama, dentro de esa deriva hacia lo postgenérico característica del cine de la época. Esto ya lo hizo notar el crítico Diego Galán, cuando escribió para la revista *Triunfo* (21/6/75):

“En *Hay que matar a B.* utiliza elementos de diversos y hasta antagónicos géneros cinematográficos para crear una progresión dramática que anule los valores convencionales de esos géneros, pero que se sirva de ellos para perfilar más claramente las intenciones ideológicas del problema que plantea.”²

Amoldándose, pues, en principio, a los códigos genéricos del *noir*, el suspense, las aventuras y el melodrama, y también a las exigencias comerciales de un cine de género de bajo presupuesto, consigue finalmente deconstruir la convención y ponerla al servicio de la fábula, de la parábola, y no a la inversa, en lo que es además una inteligente disquisición sobre la entraña misma del espectáculo cinematográfico, y, por ende, de todo espectáculo: la manipulación del espectador. En este sentido, también puede decirse que esta sofisticación metagenérica y metalingüística del film en gran medida anticipa un cierto auge del *neo-noir* en la Transición cinematográfica española. Aquí, la distancia con los personajes y su contexto político facilita la reflexión sobre ello, al tiempo que la perfecta descripción de la trama de manipulación a través de una

¹ 1990, op. cit., p. 341.

² SÁNCHEZ VIDAL (1990), op. cit., p. 101.

estructura claramente concéntrica, es en sí misma una reflexión no sólo sobre la manipulación política, sino también (concéntricamente, si se quiere) sobre el espectáculo, el espectáculo cinematográfico, y el espectáculo cinematográfico de suspense.

Parece ser que el director quiso inspirarse en el aparente esquematismo de las novelas filosófico-existenciales de Miguel de Unamuno, que en ocasiones (*Niebla*), llegaba hasta el metalenguaje. Borau afirmaba sobre *Hay que matar a B.*:

“Es una película difícil. (...) Es decir, toda la conveniencia formal de la película –plano-contraplano- se viene abajo cuando el tema de la película, su enfoque y la historia, en sí, son tan atípicos como sabemos. Piensa que yo me quise inspirar en Unamuno, por su esquematismo, y, de hecho, es la película que en apariencia sigue más los patrones de un género.”¹

SÁNCHEZ VIDAL insistía en la naturaleza fuertemente personal, autoral, de la película, lo que la granjeó una pobre acogida comercial en nuestro país: “Esta vez sí que controlará todo el proceso, desde el guión hasta la moviola. El resultado gozó de uno de esos pírricos reconocimientos de la crítica, aunque no de la taquilla. También, hubo de sobrellevar acusaciones de frialdad esquemática, abstracción en los personajes y otros sambenitos.”²

Aparte de por su hibridez genérica y otros aspectos (como la de un realizador proveniente del extinto NCE, forzosamente integrado en el cine comercial de género del “Período Oscuro”, y empleándolo como vehículo para sus inquietudes autorales), también en el apartado técnico, *Hay que matar a B.* es altamente representativa de su época. La cinta fue rodada en mudo con una cámara Arriflex IIC y doblada a posteriori, pero en algunas escenas se debió de grabar sonido de referencia, ya que ocasionalmente

¹ MARTÍNEZ DE MINGO (1997), op. cit., p. 73.

² “Con B mayúscula”, en *Turia*, nº 89-90, Marzo-Mayo 2009, p. 162.

se empleó la aparatosa cubierta insonorizadora Arriblimp, según atestiguan las fotos de rodaje.¹

¹ F. HEREDERO (1990), *op. cit.*, p. 324.

***No es nada, mamá, sólo un juego* (José María Forqué, 1973).**

Thriller erótico-psicológico sobre el sádico mayorazgo de un hacendado latinoamericano, que tiene por depravada costumbre la esclavización, humillación, e incluso caza humana, de las mujeres (por supuesto, de inferior clase social) a las que desea. Se reescribió sobre un argumento de Hermógenes Sáinz, que en principio se titulaba *El relevo* y transcurría en Andalucía.¹ La trama constituye un pretexto para el despliegue de un erotismo morboso y turbulento, de imágenes certeramente cuajadas por el emblemático operador de tantas coproducciones internacionales, Alejandro Ulloa, en una saturada y tórrida fotografía en Eastmancolor, en que abundan las luces rozadas² y los altos contrastes, que acentúan la violenta sensualidad visual pretendida por Forqué. La realización, con celosías y umbrales que acotan el espacio filmico y por lo tanto la mirada *voyeur* del espectador, y planos cortos íntimos y agobiantes, entra en la tendencia de la época de favorecer la escopofilia del espectador, situando a este en la posición de intruso *voyeur*, en ficciones con un alto grado de erotismo y violencia, e incluso de erotismo tanático, tendencia de la que el *giallo* fue el ejemplo más destacado e influyente.³

La película fue un éxito comercial, y la crítica (Lorenzo López Sancho en *ABC* de Madrid, Pascual Cebollada en diario *Ya*, Alfonso Sánchez en *Informaciones*, Miguel RUBIO en *Nuevo Diario*) la acogió con benevolencia. RUBIO, ex colaborador de *Film Ideal*, afirmaba lo siguiente:

“Desprovisto el film de contenido crítico, todo nos hubiera parecido desorbitado, paroxístico, excesivo... Pero aquí cualquier relación entre los personajes, los

¹ CEBOLLADA, Pascual (1993): *José María Forqué, un director de cine*. Barcelona: Royal Books, p. 119.

² Tecnicismo habitual en la iluminación de cine y televisión, que designa la luz que únicamente abarca hasta la mitad del rostro del actor. Véase MILLERSON, Gerald (2008): *Iluminación para televisión y cine*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.

³ Algunos thrillers de la época están, de hecho, totalmente vertebrados en torno a la escopofilia: tal es el caso de dos films de Eloy de la Iglesia: *Algo amargo en la boca* (1969), y, sobre todo, *Techo de cristal* (1970).

juegos sucesivos de la crueldad y la tiranía están supeditados a un pensamiento: la demolición de los tabúes y la explicitación de los motivos que conducen a la alteración de los sentimientos que ha provocado la anormalidad del protagonista. Repertorio de imágenes crueles, escenas que, a veces, por su sadomasoquismo, nos recuerdan los grandes ejemplos de la literatura erótica, tanto los libros de Bataille como *Histoire d'O*.”¹

En efecto, *No es nada, mamá, sólo un juego*, es un relato granguñolesco en que la relación entre erotismo y violencia en el cine de género del “Período Oscuro” tiene un claro índice, un epítome que se presta a varias lecturas: desde una sociopolítica (las represiones sociales de la época encontraban alegorías, voluntarias o no, en historias decadentes de ambientación burguesa y cosmopolita, sobre crímenes y depravaciones que dan testimonio de una sociedad y una clase dominante enfermas) hasta, si se quiere, una freudiano-psicoanalítica (la sublimación de deseos reprimidos y frustrados, por la vía parafilica del sadomasoquismo, lo que incluía al propio espectador del cine europeo de género, sexualmente mucho más reprimido que el de hoy). Este título de Forqué desnudaría especialmente, pues, las constantes erótico-mórbidas del cine del período. El citado crítico LÓPEZ SANCHO llegaba a relacionar temáticamente el film con esa otra radiografía de las parafilias sadomasoquistas que era *Portero de noche (Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1972),² aunque supone que Forqué y su guionista desconocían la película italiana.³

La valoración de esta cinta por SORIA es extremadamente positiva: “Pese a los reparos que puedan plantearse, *No es nada, mamá, sólo un juego* se cuenta entre las más importantes películas de Forqué. Sus dos primeros tercios son magistrales. Pocas veces

¹ Recogido en *ABC* de Sevilla, 5/10/74, p. 69.

² *ABC* de Madrid, 18/6/74, p. 91.

³ Cabe apuntar que Forqué era un gran admirador y conocedor del cinema europeo coetáneo, y sobre todo del italiano, e incluso de obras que se hallaban prohibidas en nuestro país, por lo que tal vez esa suposición estuviera fuera de lugar. (Véase al respecto CASTRO (1974), op. cit., pp. 181-182).

el cine español ha retratado, con tal poder de sugestión, una atmósfera de semejante violencia y sensualidad.”¹ Asimismo, el propio director la consideraba una de sus obras predilectas. Algunas declaraciones suyas, por cierto, corroboraban de nuevo esa precariedad de medios casi inseparable ya del cine de género de 1969-1975: “Fue una útil experiencia para el equipo, especialmente para Alejandro Ulloa, el director de fotografía, y para mí, el rodar con tan escasos medios técnicos, con tan poca luz, en la selva. Está realizada a base de planos fijos, porque no teníamos *travelling*. Lo que tiene de movimiento lo hicimos cámara en mano.” Ello vuelve a confirmar la importancia de las cámaras ligeras de reportaje en el cinema de bajo presupuesto del período.

¹ SORIA, Florentino (1990): *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, p. 117.

Un par de zapatos del 32/ Qualcuno ha visto uccidere (Unica traccia: un paio di scarpe N. 32) (Rafael Romero Marchent, 1973).

Modesto thriller hispano-italiano, que bien podría considerarse una de las cumbres del escaso cine de suspense español. Con indudable humor negro (posiblemente debido al coguionista Luciano Ercoli -director de varios *giallos* hispano-italianos pletóricos de esa cualidad, sobre todo *Días de angustia* (1970)-, el film juega con el tema de la doble moral (harto frecuente en el período) a través de la historia progresivamente demencial de un respetable y anciano director de internado envuelto en amores ilícitos, y que, ante el horror de un crimen cuyas proporciones rebasan lo que él (manipulado por su amante) pretendía, comete un homicidio involuntario, y, para mayor pirueta (in)moral, se convierte, más o menos involuntariamente también, en un infanticida en serie. Aunque, por supuesto, la ambientación del relato no es española, el internado podría constituirse en metáfora (igualmente involuntaria) de la doble moral de cualquier régimen dictatorial como el español: figuras autoritarias que, amparadas en las prerrogativas de su cargo, acaban deviniendo criminales impunes en la atmósfera cerrada, claustrofóbica y opresiva de una estructura clausurada por ellos mismos: la dictadura, el internado. Testimonio, en todo caso, de la duplicidad moral a que siempre dan lugar las muchas represiones, *Un par de zapatos del 32* narra, como de otro modo *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), la peripecia de un asesino en serie a su pesar; pero, si en aquella era la circunstancia social la que forzaba semejante carrera sangrienta, aquí lo es únicamente el afán de ocultar los crímenes previos, y, por lo tanto, también de prorrogar la respetabilidad y posición social del homicida. Si en el film de De la Iglesia, ninguna víctima es inocente (todos participan en la opresión y asfixia del personaje protagonista, empujándolo al paroxismo criminal), aquí todas las presas del infanticida lo son por definición: el argumento es una matanza herodiana. Ambas películas, como

protagonizadas por los asesinos, juegan con los mecanismos de identificación del espectador: este participa de sus maquinaciones, ocultaciones y temores, y por supuesto de su mala conciencia. Pero si en *La semana del asesino* se invitaba, con ánimo subversivo, a acompañar al alienado antihéroe obrero en su personal odisea de liberación por vía del crimen, en el film de Romero Marchent, la identificación con el personaje principal es problemática por diversos motivos: es un ser particularmente patético, cobarde bajo su cubierta autoritaria, hipócrita en su moral –reniega del infanticidio pero lo perpetra con gran diligencia cuando le es necesario-, y por ello reflejo de ciertos temores y represiones cotidianas de la sociedad en que el propio espectador vive. Relato clasicista con episódicos y coyunturales ribetes de modernidad e influjos del *giallo*, contaba con una banda sonora atmosférica, electrónica y *lounge* del especialista Stelvio Cipriani, omnipresente en el cine italiano de género. Como sucede en otros tantos títulos del thriller coetáneo, el humor negro recorre toda la narración: asesinatos inútiles, coincidencias fatales, justicia poética.

La obra gustó a público y crítica:

“Los aplausos con que fue acogido el final de la proyección evidenciaron la complacencia, la satisfacción del público ante una película, en buena parte española, conseguida con gran dignidad en todos los órdenes: argumento, interpretación, medios artísticos y técnicos, han sido hábilmente manejados por el realizador español Rafael Romero Marchent para conseguir una de sus obras más logradas.”¹

¹ HERMES, en *ABC* de Madrid, 23/5/74, p. 92.

Pena de muerte (Jordi Grau, 1973).

Thriller significativamente ambientado entre España y Francia, constituía un alegato contra la pena de muerte a través de la peripecia de un fiscal apologista de la ejecución de criminales, y que, según sospecha su mujer, podría sufrir esquizofrenia y desdoblamiento de personalidad con un alter ego en un presunto homicida al que acusara ante los tribunales años ha. Naturalmente, el fiscal es francés y los avatares judiciales narrados transcurren en el país vecino. Según testimonia Jordi GRAU:

“Espartaco (Santoni) había quedado muy contento con la experiencia de *Ceremonia sangrienta*, me hizo notar que no habíamos tenido problemas y se ofreció a producirme una película en la que yo tendría total libertad para elegir el tema y el reparto. Mi error consistió, evidentemente, en aceptar. Sí, pude desarrollar sin problemas el tema de *Diario de un loco*, de Guy de Maupasant (sic), del que ya habíamos hablado con Juan Tébar y que me atraía de forma particular. También aceptó el reparto sin problemas, como las localizaciones y el planteamiento general de la producción. “Miel sobre hojuelas”, podía decirse. El único problema fue una imposición de la censura: el protagonista, un juez que se descubre a sí mismo como delincuente, no podía ser español.”¹

La diatriba es más moral que propiamente política; el proceso de Burgos (1970) en que se pedía la pena capital para varios militantes de ETA Político-Militar, estaba muy reciente, y con él toda una batería de argumentaciones en pro de las ejecuciones legales, como las del intelectual por excelencia de la apología de la pena de muerte: el capitán auditor del Cuerpo Jurídico Militar (y catedrático en Santiago de Compostela), Antonio Troncoso de Castro.² Entre 1970 y 1975 (con la ejecución del joven Salvador Puig

¹ GRAU, Jordi (2014): *Confidencias de un director de cine descatalogado*. Madrid: Calamar Ediciones, p. 145.

² Este personaje, ponente en el Consejo de Guerra de Burgos y en otros juicios sumarísimos, habría de recoger el grueso de sus teorías y razonamientos en el libro *Terrorismo y defensa del Estado* (1975).

Antich de por medio, en 1974), la pena de muerte alcanzaría cotas extraordinarias de impopularidad, contribuyendo paralelamente a un fortalecimiento político y de prestigio de la oposición izquierdista encabezada por el PCE. Ante semejante hervidero en torno a este espinoso tema, el director Basilio Martín Patino realizaría su documental contra la pena capital, *Queridísimos verdugos* (1973), con un equipo íntegramente formado por portugueses, para así evitar toda represalia contra sus colaboradores y asumir toda responsabilidad cara a las autoridades españolas. El anterior film que había osado plantear una denuncia contra las ejecuciones estatales (desde una perspectiva estrictamente moral, como en esta cinta de Grau) había sido *Bandera negra* (Amando de Osorio, 1956), que fue condenada a la categoría de título maldito, además de por sus osadías formales,¹ también porque las autoridades franquistas prohibieron su estreno.

Con una base culta (la adaptación de Maupassant), *Pena de muerte* formalizaba la contradicción moral de los exegetas del ajusticiamiento, aunque desarrollándola en una narración convencional con lugares comunes propios del policíaco español de la época (triángulo amoroso, moralismo), y con ello sintetizando de algún modo una de las condiciones del thriller del período: una cierta evasión cosmopolita ante la imposibilidad (por la represión imperante) de hablar directamente de graves problemas de la sociedad española. Film nada destacable, en todo caso evidenciaba nuevamente el interés de su director por vehicular ciertas inquietudes sociales a través de las constantes y el cosmopolitismo del cine europeo de género de la época: ello puede apreciarse también en su prístina y nada sutil parábola sobre la tiranía *Ceremonia sangrienta* (1973, ambientado en Hungría), y sobre todo, en el ecologista y antirrepresivo film de zombis *No profanar el sueño de los muertos* (1974, ambientado en Gran Bretaña). La entrada

¹ Parece ser que es, junto con *Vida/perra* (Javier Aguirre, 1981), la única película española interpretada exclusivamente por un solo actor.

de Grau (ex integrante de la Escuela de Barcelona) en el cine comercial con *Pena de muerte*, parece ser que defraudó a la crítica:

“Este Jorge Grau ya no es el de *Acteón*. No es el de *La cena*. Este Jorge Grau se resigna al cine comercial y abandona sus ambiciones estéticas, sus maneras expresivas refinadas, intelectuales, en las que buscaba nuevas metas a las fórmulas de Antonioni. *Pena de muerte* no es más que una película policiaca para contar un caso de desdoblamiento...”¹

Tales aseveraciones (“no es más que una película policiaca”) atestiguan, si se quiere, cierto menosprecio de la crítica dominante hacia el cinema popular de género, pero también el carácter convencional y escasamente atrevido de este film, ello frente a las anteriores exploraciones de Grau. El mismo crítico concluye: “En suma, *Pena de muerte* carece de verdadero valor crítico y su realismo se refiere a una realidad imaginaria sin otra sangre que la de los efectos especiales. Mal paso de Grau, al que debemos exigir más. Mucho más.”²

¹ LÓPEZ SANCHO, en *ABC* de Madrid, 29/11/73, p. 91.

² *Ibid.*

***La policía detiene, la ley juzga/ La polizia incrimina, la legge assolve* (Enzo G. Castellari, 1973).**

Poliziesco arquetípico sobre el tradicional policía violento, altruista y justiciero que lucha con gran desventaja contra un capo mafioso con vínculos en la oligarquía italiana. Barnizada de seudocompromiso ético-político (en realidad, una excusa al servicio de la articulación de un relato convencional de acción, en gran medida sobre la falsilla del thriller estadounidense, y con fines estrictamente comerciales), asimismo desplegaba, muy ocasionalmente, algunos recursos retóricos propios de las nuevas cinematografías y del Nuevo Hollywood de productoras independientes como la BBS: verbigracia, un montaje de anticipación e intemporal,¹ muy presente en *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), por poner un ejemplo esclarecido. Sin embargo, tales recursos eran meramente episódicos, y quedaban como islotes a la deriva que manifestaban por sí mismos la contradicción esencial de esta película, y por extensión, de la gran mayoría del *poliziesco*, derivación genérica de suyo caracterizada por el eclecticismo: denuncia sociopolítica izquierdista subordinada a una comercialidad de hegemonía cultural-ideológica hollywoodiense; y tintes esporádicos de modernidad filmica en el seno de un relato convencional y hasta tradicional. Aporías insalvables, pues: seudocompromiso/comercialidad prototípica y seriada; modernidad rupturista/tradicionalismo genérico continuista. Un producto netamente posibilista, pues. Curiosamente, y aunque el film entroncaba con cierta tradición apologética derivada del cine “de optimismo policial” de William Keighley de los años 30-40 (incluyendo discursos del protagonista en on y en off, aglutinando y unificando con sus palabras el significado y sentido del montaje de una secuencia, síntesis de una maquinaria en marcha para combatir la corrupción y el crimen), a la postre su

¹ Al respecto de estas categorías de montaje, véase DEL AMO, Antonio (1972): *Estética del montaje*. Madrid (sin datos de editorial).

posibilismo ideológico se formalizaba en una escena muy concreta. En ella, el intrépido comisario protagonista convencía a unos manifestantes obreros comunistas para que le abriesen paso y así poder capturar a un asesino que pretendía camuflarse entre ellos... Los paralelismos de la planificación y filmación de estos momentos con *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), film político posibilista donde los haya (apología autojustificatoria de la delación desde una perspectiva supuestamente obrerista), son insoslayables. ¿Enlace de este posibilismo filmico-comercial con un cine de “compromiso histórico” berlingueriano? ¿Apología de las instituciones democrático-burguesas y liberales, desde posiciones izquierdistas? En esta ambigüedad se resume la habilidad posibilista del producto, en todo caso un reflejo (involuntario) de la crisis política italiana y la crisis ideológica de la izquierda europea en los 70, a través de un cine comercial contradictorio en sí mismo. Del film escribía LÓPEZ SANCHO: “Es una denuncia que no nos sorprende, no llevada a sus últimas consecuencias, por lo que hay que reducirla a un buen y entretenido filme de acción sobre el fondo del problema alarmante de la droga.”¹

Debe resaltarse que, mientras el título italiano reza claramente “la policía incrimina, la ley absuelve” (claro índice de esa dicotomía entre el policía honrado y la ley henchida de fallas y lagunas y manipulable, nacida de *Harry el Sucio* y típica del *poliziesco*), el título español se remite a un estricto funcionamiento de las instituciones policiales y judiciales: la policía detiene, la ley juzga; el carácter polémico del título italiano queda, pues, apartado, presumiblemente para evitar posibles problemas con la censura.

¹ *ABC* de Madrid, 12/3/74, p. 95.

***Las ratas no duermen de noche/ Le viol et l'enfer* (Juan Fortuny, 1973).**

Otro testimonio de la crisis del relato de género y la tendencia al híbrido temático-argumental: policíaco con contaminaciones de ciencia-ficción y terror y un importante papel (nada casual) para el emblemático Paul Naschy. Un médico alcoholizado y desmoralizado por la muerte de su mujer, sobrevive colaborando con delincuentes. Pide ayuda a un cirujano con el trasplante de células cerebrales, quien hace lo propio con el encéfalo de un criminal asesinado apodado el Sádico, para regenerar el cerebro herido de un miembro de una banda de ladrones. Pero entretanto, los secuaces del Sádico buscan, mediante torturas y amenazas, a los asesinos de su jefe. Al mismo tiempo, las neuronas trasplantadas del peligroso criminal producen “transformaciones psíquicas” al ladrón operado, generándole impulsos homicidas. Detalle este, por otra parte, que parece remitir al viejo clásico de la ciencia-ficción cinematográfica *El cerebro de Donovan* (*Donovan's Brain*, Felix E. Feist, 1953).

La verosimilitud que el relato policíaco (e incluso negro, por la tan concreta temática de la película, relacionada con el hampa) es una verosimilitud sucia, urbana, sórdida, a menudo con elementos naturalistas; muy difícilmente podrá casar bien con la verosimilitud de la ciencia-ficción y el terror, basada en lo fantasioso, pero que crea un tejido de coherencia desde dentro mismo de lo inverosímil. Experimento fallido, pues, de binomio, o trinomio, de algunos de los géneros populares entonces en boga en España (los otros serían la comedia, el musical y el western), en un imposible combinado que acusa excesivamente las costuras del artificio, y por supuesto la necesidad de retorcer y superar los cánones genéricos previos, para sorprender y atraer a un público que abandonaba poco a poco las salas de cine en pos del medio catódico.

***Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973).**

“No hay más que dos clases de hombres: unos, justos, que se creen pecadores; los otros pecadores, que se creen justos.” (Pascal). Con esta cita del gran pensador francés del siglo XVII se abre uno de los films españoles de género más recordados, y alabados, de los años 70, acaso precisamente por su –solapada– amalgama de lo culto y lo popular, de referencias culturales fundamentalmente españolas indígenas (el humor negro brutal, el esperpento de Valle-Inclán, la España negra de Gutiérrez Solana, el inmemorial oscurantismo religioso autóctono... y posiblemente cierta irreverencia buñueliana) con efluvios del cine de explotación de la época: el *giallo* italiano, o los pormenores eróticos derivados de la fiebre del *destape*. Formalmente, la caligrafía de la cámara, con abundancia de reencuadres con panorámicas y zooms (también empleados a menudo como énfasis dramático), es la propia de los forzados estilemas del cine de explotación de bajo presupuesto de la época. Asimismo, algunos rasgos parecen provenir de una tradición cinematográfica española del esperpento: verbigracia, la idea de ocultar un cadáver en la tinaja para darle sabor al vino tinto, como si fuera jamón o embutido, parece extraída de *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964). Las concomitancias temáticas y argumentales con esta película abundan en el film de Eugenio Martín, son demasiado tenaces, y no parecen en absoluto casuales: la reclusión casi claustrofóbica en un caserón señorial pueblerino, la atmósfera de represión imperante, la hermana tiránica y dominante, la doble vida de ciertos personajes...

Ya desde los rótulos de crédito se declaran las intenciones alegóricas de la película, en una suerte de puesta en abismo de relato y discurso: mediante una panorámica combinada con zoom, se desciende desde un bello, pero inquietante y sombrío, paraje montañoso, a un hermoso pueblo encalado del sur: es la España profunda. A ella se contraponen, en montaje antitético y de contrastes, planos de un conglomerado

industrial junto a una carretera: en ningún momento queda claro que ambos lugares sean aledaños, y ello podría ser intencionado. Se va a hablar de una cara arcaica, primitiva, tradicional, del país, frente a su contracara industrial y moderna. De un lugar atávico y sombrío, tétrico, frente al mundo moderno, de contornos diáfanos y funcionales. Toda la narración se va a caracterizar precisamente por las antítesis y contrastes entre lo premoderno y la modernidad: represión sexual católica/ liberación sexual, casticismo y España rural tradicional/ cosmopolitismo europeo y modernidad turística, etc. Según Antonio José NAVARRO: “Su realizador, Eugenio Martín, indaga en el tema del moralismo rural, la represión sexual, aliado con una cínica mirada hacia el *boom* turístico que caracterizó la apertura económica y social del Primer Plan de Desarrollo.”¹

El realismo y el costumbrismo son desplazados, pues, por la intención alegórica e incluso amargamente satírica, manifestada también claramente en la meritoria escenografía de Adolfo Cofiño. Dos hermanas reprimidas y de luto perpetuo viven en un caserón con barandillas de piedra, con arcos y columnas propios de iglesia románica, ventanas en arco de vanos abocinados, y vidrieras de colores con escenas de santos y arcángeles. Cuando matan accidentalmente a una turista por tomar el sol en bikini en la azotea, a consecuencia de haberla empujado contra uno de los vitrales, precisamente la arista de cristal roto que la ha degollado, contiene la imagen de una espada arcangélica, ensangrentada por el involuntario crimen. Ello hace creer a la hermana déspota y fanática que lo que acaba de suceder “no ha sido un crimen, sino un acto de la Providencia.” Desde entonces, ambos personajes se convertirán en asesinas en serie, cruzadas de la moral y las buenas costumbres contra las mujeres perdidas y disolutas que invaden y corrompen la cristiana España por mor de la ola de turismo...

¹ “Una vela para el diablo (1973)”, en *Quatermass*, nº 4-5, otoño 2002, pp. 92-93.

Las referencias culturales resultan extremadamente llamativas: la turista coprotagonista fotografía en un claustro pinturas de Grünewald y Caravaggio, entre otros, lo que se emplea como alusión al mundo anacrónico y atormentado, tridentino, de esa España negra de las hermanas. Los detalles sanguinolentos de martirologios, degollamientos, o rostros deformes y grotescos de fariseos crueles, se yuxtaponen mediante el montaje de síntesis, con planos de detalle de los ojos atónitos de la turista, y de sus manos fotografiándolo todo: esos detalles de los lienzos son correlatos subjetivos de su mirada, que nos identifican con ella. La visitante extranjera está contemplando en el arte lo que, en cierto modo, ya está viendo en la vida misma: una España –para ella, alucinante- de anacronismo medieval y barroco, de tiniebla contrarreformista y brutalidad fanática. Es, todavía, la España tradicional de Franco, que arribó al poder mediante una autoproclamada Cruzada sancionada por cardenales y obispos. No en vano protagoniza el film Aurora Bautista¹ como una de las asesinas. Dentro de esa andanada contra el nacionalcatolicismo redivivo en la modernidad desarrollista y contra la represión sexual de los españoles, hay algunos aspectos iconográficos, relacionados con la importancia de la mirada en el *giallo* y su influencia aquí. Ejemplar es la escena en que una complacida Aurora Bautista, oculta entre sarmentosas malezas, espía con deleite a hombres y niños desnudos (con una correlación entre un primerísimo plano de ella, y planos subjetivos de su mirada, morosa en detalles carnales, como más tarde la de Judy Geeson en pormenores pictóricos), para luego correr entre los secos ramajes hiriéndose el cuerpo como autopunición. Ello remite a la iconografía cristiana de la penitencia, pero también, siquiera involuntariamente, a Dante (en el Infierno de los Suicidas, algunos condenados corren entre ramajes secos, quebrándolos). También la banda sonora de Antonio Pérez Olea participa de esa ironía referencial que recorre el film. Sus

¹ Actriz emblemática donde las haya del cine de exaltación nacionalista-católica de posguerra, con títulos como la afamada *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

formantes musicales sirven al suspense narrativo, pero al mismo tiempo parafrasean la música tradicional andaluza y la música barroca de órgano: de nuevo la voluntad consciente de aclimatar, de españolizar, los referentes cosmopolitas de suspense y *giallo*.

Como afirmaba el director, Eugenio Martín, en una entrevista:

“Yo entonces el cine de terror que se hacía en España no lo conocía, porque no me atraía de entrada, pues su obvio planteamiento mimético me parecía pobre. (...) Este tipo de cine, como el western, se hacía sobre todo pensando en las ventas extranjeras, junto a un modesto consumo nacional (...) Porque los españoles podemos ofrecer aspectos terroríficos, pero no en las brumas del atardecer, como los ingleses y alemanes, sino en las plazas abiertas, cuando nuestro fanatismo religioso ha quemado y torturado a sus víctimas, o cuando el fanatismo político las ha humillado o fusilado.”¹

Como era todavía lo habitual entre 1969 y 1983, los interiores fueron rodados en estudio (concretamente, en los Estudios Ballesteros), y los exteriores son naturales, filmados en Ronda, Grazalema, Madrid y El Páular. Esa construcción de decorados en plató permitía al director artístico Cofiño, y al propio realizador, un mayor control sobre el espacio y la estética e iconografía presentes en él. La fotografía de José F. Aguayo, dentro de su obligada modestia, crea una imagen en violentos claroscuros, que remite tanto al cine de suspense y horror, incluido el *giallo*, como posiblemente también a la tradición pictórica barroca: así, ha de prescindirse de las estridencias cromáticas del referente italiano, para establecer una paleta de color propia de lo tradicional hispánico, con abundancia de gamas pardas y verdosas con fuertes notas de negro. Sólo los colores vivos y claros de la indumentaria de las turistas, “intrusas” también en el aspecto cromático, contradice esta hegemonía visual de la tristeza y la violencia: ello corrobora que, también en el uso

¹ AGUILAR, Carlos, y HAAS, Anita (2008): *Eugenio Martín, un autor para todos los géneros*. Granada: Retroback y Séptimo Vicio, pp. 104-105.

del color, *Una vela para el diablo* es un discurso antioscurantista y antirrepresivo coherente y consciente de sus resortes formales. El propio Eugenio Martín afirmaba: “Yo de niño, cuando vivía en Ceuta, era rabiosamente católico, e incluso colaboraba con Acción Católica (...) Posteriormente, pensaba que la Iglesia había sido nefasta para España, y que, particularmente por causa de su dogmatismo, era culpable de innumerables desgracias humanas en nuestro país.”¹

Al igual que el *giallo* que es uno de sus principales referentes, *Una vela para el diablo* – a pesar de las intenciones del director en este sentido- debiera considerarse más un thriller policíaco que una película de horror propiamente dicha, pues emplea dos ingredientes fundamentales en la historia del género negro (melodrama y descripción crítica de un entorno social corruptor) para narrar la trayectoria criminal de dos personajes como síntoma de esa sociedad, sin que se otorgue preferencia a provocar un sentimiento de terror en el espectador, sino más bien de intriga o suspense: la ocultación de los cadáveres y las sospechas de la turista superviviente (Judy Geeson) van conduciendo al espectador por una trama criminal caracterizada más bien por la tensión propia de un relato policial, ante la posibilidad de que las hermanas sean descubiertas, y ante los avances de la indagación de quienes persiguen descubrir la verdad sobre las desaparecidas. Además, la filiación con respecto al *giallo* italiano es obvia: por ejemplo, el erotismo tanático de los crímenes, o cierto psicologismo en la explicación de estos (aquí fundamentalmente la represión sexual). Así lo corrobora Antonio José NAVARRO cuando sostiene que “probablemente la película que mejor define la idea de un *giallo* hispano es *Una vela para el diablo*.”²

A consecuencia de su temática, la película fue víctima de la censura. Eugenio Martín, coproductor de la misma, la llevó al Mercado Cinematográfico del Festival

¹ Op. cit., 2008, p. 104.

² “Una vela para el diablo (1973)”, en *Quatermass*, nº 4-5, otoño 2002, pp. 92-93.

Internacional de Cannes, sin haber contado con que la cinta aún no había pasado censura. Sufrió varios cortes, la versión definitiva fue rechazada por los potenciales compradores, y ya sólo pudo distribuirse en Reino Unido y España.¹

¹ AGUILAR y HAAS (2008), op. cit., pp. 106-107. La película había sufrido una atroz censura previa de su guión, y asimismo había sido autorizada para mayores de dieciocho años, con cuatro cortes (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 70.732, 8/10/1973) (Véase AGA: (3) 121 36/4237).

El comisario G (El caso del cabaret) (Fernando Merino, 1974).

“Hay abismos buenos; son aquellos en los que se hunde el mal” (Víctor Hugo). Tal es el exergo, absolutamente sintomático, que introduce esta ficción moralista, ejemplar de una cierta corriente del thriller español del período, continuadora (como los films de De la Loma o algunos de Iquino y Bosch) de la tradición autóctona del cinema de apología policial de los años 50-comienzos de los 60. Un asesinato cometido años ha y varios crímenes en serie dan lugar a un relato articulado en *flashbacks*, por medio de varios testimonios, curiosamente a la manera de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940). Actualizaba la referida tradición policíaco-apologética con un desfile de bellezas a la sazón en boga, para así reafirmar la comercialidad del producto, y todo ello sobrevolado por una visión moralista-redentora de las cabareteras y chicas de alterne, dentro de unas coordenadas ideológicas totalmente asociables al nacionalcatolicismo del régimen: una de las chicas se mete a monja en Ávila; otra emprende el camino recto casándose con un coronel de la base norteamericana de Rota, pero sucumbe al alcoholismo; en los encuadres del despacho del comisario se muestra siempre muy visiblemente, y como representación del orden institucional, un retrato del Generalísimo con su idolatrado uniforme de cabo de guardiamarinas...¹ La resolución de la trama de *El comisario G* (incluyendo una criminal lesbiana) tiene que ver con la propia moral sexual reaccionaria fervorosamente enarbolada por la película. A. COLÓN, veía el film como

“un intento de “españolizar” a Maigret y a los clásicos negros franceses.

Fernando Merino nos demuestra lo que va de él a un Melville, del ambiente de los cabarets parisinos al de las whisquerías madrileñas, de Emilio Rodríguez a

¹ El protagonista, ese comisario paternalista, está encarnado por Emilio Rodríguez, a la sazón popularísimo por su papel del no menos autoritario y paternalista maestro de escuela de la serie de TVE *Crónicas de un pueblo* (Antonio Mercero, 1973), discurso apologético de la sociedad orgánica de los ideales del Movimiento, realizada a instancias del almirante Carrero Blanco.

Jean Gabin y de José María Palacios a Georges Simenón (sic). El intento, en principio, era interesante; pero ha naufragado. Tal vez sea la falta de tradición cinematográfica o el haber querido adaptar a moldes españoles aquello que nació por, para y en las calles de París.”¹

En efecto: la pobreza de referentes de un cine negro español, hacía que el cinema de apología policial se remitiera generalmente a modelos norteamericanos; no obstante, el presente film parece más bien beber en el extenso ciclo francés de películas del comisario Maigret. Así, el mismo crítico remacha: “No es este el camino a seguir por el cine negro español; hay aquí temas y ambientes suficientes para nutrir toda una serie negra, que no con bien aprovechamos.”

El comisario G sería, en todo caso, un título insólito en la filmografía de Fernando Merino, cineasta comercial especializado en comedia, y conocido por títulos como *La dinamita está servida* (1968, con Tony Leblanc, Alfredo Landa y Manolo Gómez Bur), *Los días de Cabirio* (1971, con Alfredo Landa), o la parodia del policíaco y la fotonovela *El padrino... y sus ahijadas* (1973).

¹ En *ABC* de Sevilla, 4/5/75, p. 50.

***Larga noche de julio* (Luis José Comerón, 1974).**

De nuevo el vehículo genérico para el tratamiento más menos indirecto de problemas sociales, aquí además con cierto trasfondo homosexual. Un joven motorista deportivo ambicioso y oportunista, mantiene una ambigua relación con un hijo de familia burguesa (Simón Andreu, actor emblemático del humilde *star-system* cosmopolita del thriller del “Período Oscuro”, y por entonces especializado en papeles de personaje turbio y tenebroso),¹ que le lleva a cometer un trágico robo en el domicilio familiar de este. El modo de relato de la cinta bascula entre lo clasicista-institucional (con una cuidada puesta en escena con caligrafías de la cámara) y rasgos semidocumentales propios de las nuevas cinematografías de los 60, sobre todo en la narración de la prueba motorística de las Veinticuatro Horas de Montjuich. Dentro de los aspectos depuradamente clasicistas de la narrativa del film, debe destacarse el dominio del montaje de cuadro abierto, jugando constantemente con la fragmentación del espacio fílmico mediante el plano cercano y el fuera de campo. Asimismo, el dominio del ritmo desempeña un papel primordial en un relato vertebrado en tres historias paralelas que confluyen en una sola: a este respecto, el crítico LÓPEZ SANCHO observaba:

“Tres lugares especiales diferentes, en los que el tiempo, el mismo tiempo, se desliza, se gasta o se adormece en distinto modo. La inquietud del encerrado, la angustia de la muchacha, el ansia del corredor, perciben con intensidades netamente diferenciadas el monótono e igual fluir de los segundos, que para ninguno parece el mismo, aunque lo sea.”²

Larga noche de julio, posiblemente una de las cumbres del thriller español, fue uno de los escasos títulos de su época que, ante la represión censoral imperante, hizo de la

¹ Véanse al respecto ejemplos como *Días de angustia* (Luciano Ercoli, 1970), *La muerte acaricia a medianoche* (Luciano Ercoli, 1971), *Pasos de danza sobre el filo de una navaja* (Maurice Pradeaux, 1972), o *Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975).

² *ABC* de Madrid, 30/3/75, p. 53.

necesidad virtud. Valiéndose de ciertos códigos previos compartidos por el público respecto del cine negro, y basados en la ambigüedad, se invitaba al espectador a leer el relato en sus lagunas y agujeros, es decir, en sus omisiones, y en sus diálogos elípticos para insinuar diversas anotaciones sociales (como la homosexualidad de Andreu y Poncela, en una época en que ello estaba penado, y hablar sobre ello podía ser presa de la censura); así, la relación que Poncela improvisa con una actriz contestataria (Marisa Paredes) es una coartada fundamentalmente sexual para ocultar su verdadera condición, precisamente en tiempos en que sexualidad heterodoxa y delito eran una y misma cosa. De este modo, se delinea un discurso que entrelaza lucha de clases (la trágica utilización de un joven arribista de extracción obrera, por un joven manipulador de extracción burguesa) y las inexistentes fronteras (sociales, legales, psicológicas) entre la homosexualidad y el crimen, equiparados ambos como actividades culpables ante la mirada acusadora de la sociedad, en un todo de tristes consecuencias. En resumen, *Larga noche de julio* es un relato dispuesto (a través de su propia naturaleza fragmentaria y elíptica) para que el espectador participe, decodificándolo, en la lectura entre líneas de una diatriba sobre la condición social y el crimen, y sobre ambas en relación con la represión sexual y la homosexualidad, en la España de los 70. No era la primera vez que se recurría a un lenguaje alusivo, alegórico, para hablar del tabú homosexual bajo la dictadura franquista: celeberrimo es el caso de *Diferente* (Luis María Delgado, 1961).¹ Más recientemente, esa problemática que unía homosexualidad, ambigüedad y culpabilidad había encontrado a su más certero cronista en el cineasta gay Eloy de la Iglesia, con su ya analizada *La semana del asesino* (1972, con un deliberadamente ambiguo personaje homosexual encarnado por Eusebio Poncela), la claustrofóbica *Juego de amor prohibido* (1975, donde el protagonista –un sádico

¹ Cifrese aquella osada y cristalina metáfora del protagonista contemplando extasiado a un obrero penetrando la piedra con una broca, imagen signifiante de agresiva sexualidad, directamente extraída de *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949).

catedrático franquista- unía su sexualidad retorcida a una homosexualidad culpable significada en su extraña relación con el personaje de, otra vez, Simón Andreu), hasta desembocar en una de las obras más significativas del cinema español de la Transición: *El diputado* (1979), discurso que unía la autocrítica de la izquierda, la necesidad de la lucha política y de la liberación sexual, a través de la peripecia de un diputado criptohomosexual chantajeado por sicarios de la extrema derecha.¹

El presente film de Comerón se encuadraría, pues, dentro de una cierta corriente del cine español que, sobre todo en los años 70, habló más o menos elípticamente de la homosexualidad y sus problemas en la muy represiva sociedad española del tardofranquismo, y que tuvo a su cineasta por antonomasia en Eloy de la Iglesia. Como *La respuesta* (Joseph Maria Forn, 1969), *Alta tensión* (Julio Buchs, 1971), *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), o *Pena de muerte* (Jordi Grau, 1973), *Larga noche de julio* sería otro ejemplo más de un cine que en el “Período Oscuro” aún no podía hablar con claridad de ciertos graves problemas de la sociedad de entonces.

¹ Al margen de ello, Joaquín Romero Marchent proyectaba una visión moralista-condenatoria de la homosexualidad en *El juego del adulterio* (1973), thriller erótico-moralista que revisitaba el ya arquetípico argumento de *Las diabólicas* de Boileau-Narcejac...

El clan de los nazarenos/ El profanador/ I quattro del clan del cuore di pietra (Joaquín L. Romero Marchent, 1975).

Poliziesco hispano-italiano, que se adapta sintomáticamente a una cierta idiosincrasia ideológica de la España del tardofranquismo y su cinema genérico: aquí concretamente, la propensión moralizante y la larga sombra del nacionalcatolicismo. Un reverendo en crisis de fe decide consagrarse a la búsqueda de Dios a través del ejercicio del crimen, y organiza una banda de atracadores con dos jóvenes nihilistas, un boxeador sonado y un cínico aventurero. Fusión, pues, de *poliziesco* italiano con melodrama católico, en que la discursiva banda sonora de Stelvio Cipriani ejerce de conciencia del atribulado protagonista. Un ejemplo de utilización de la iconografía católica en el cine popular (algo que fue en verdad recurrente en el *spaghetti-western*), sin que medien en absoluto propósitos irreverentes; si acaso, se atisba una cierta crítica de los extremos del fanatismo religioso. En todo caso, *El clan de los nazarenos* surge en un momento sintomático (la agonía del franquismo) y constituye, probablemente de manera indeliberada, un reverso del llamado “cine de estampita” tan prolífico durante la dictadura (sobre todo en su etapa de euforia nacionalcatólica: los años 50), aunque aquí desde una perspectiva genérica y comercial, asociable con el mundo del *pulp* y la novela popular.

El film resulta de una violencia extrema (la sucesión de insertos y el montaje rápido y nervioso de las escenas de enfrentamiento, coronadas también con rápidos barridos; la atroz escena del doble asesinato) y moralista en grado sumo (la referida música discursiva y melodramática de Cipriani; los resortes de identificación narrativa con el reverendo criminal y con las víctimas de su banda, a través de planos semisubjetivos o contraplanos cercanos, que expresan tanto el dilema moral del clérigo, como el horror de los que son presa de la violencia y el crimen). *El clan de los nazarenos* participa,

pues, abiertamente, de tradiciones católicas, melodramáticas y policíacas del cine español y del italiano. Asimismo, se llena de imágenes de choque, con carga poética y gran densidad significativa, y donde el fuego, destructor y purificador (máxima metonimia del fanatismo), cumple un papel importante: el hombre abrasado vivo, el crucifijo ardiendo en la chimenea...

Por último, una bíblica voz en off clausura relato y discurso con una parábola que rubrica el carácter de sermón religioso y de atronadora imprecación moral de que se quiere revestir al film: “Cuando el espíritu inmundo sale del hombre, recorre los lugares más áridos buscando reposo. Pero no lo halla.” Curiosamente, el crítico de *ABC* de Madrid, LÓPEZ SANCHO, veía (certestamente) un parentesco argumental de la película con el clásico de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado*.¹ Así, la crisis ideológica y moral (y no sólo conceptual) del cine de género que de nuevo atestigua esta película, la lleva a una reformulación, un intento de actualización que posee un fondo extremadamente tradicional: nada menos que el cinema religioso franquista precedente y temas de la dramaturgia clásica española del Siglo de Oro, que aquí se enmaridan con el cine de acción y con el realismo sucio del *poliziesco* transalpino... Joaquín L. Romero Marchent, cineasta proveniente del celuloide de género -sobre todo el de aventuras y el western, en cuyos dominios rodaría algunos de sus títulos españoles más significativos, como *Antes llega la muerte* (1964) o *El sabor de la venganza* (1971)-, realiza, con plena consciencia de ello, un thriller católico que, en cierto modo, hunde sus raíces en la tradición moralista del policíaco barcelonés de los 50 (y de la que la fábula metafísico-moral *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) sería el ejemplo más paradigmático), pero también, curiosamente, en una tradición cultural española de drama religioso-moral de “salvación y perdición” que va desde los primitivos autos sacramentales, pasando por

¹ *ABC* de Madrid, 5/5/76, p. 85.

Tirso, hasta llegar al *Tenorio* de Zorrilla... *El clan de los nazarenos* constituiría, pues, un insólito (e indeliberado) broche final al cine religioso franquista. En testimonio del propio Romero Marchent: “era muy fuerte para la época, una crítica de periódico que guardo por ahí incluso dijo que era sacrílega.”¹

¹ En AGUILAR, Carlos (1999): *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Almería: Diputación de Almería, p. 63.

***Furtivos* (José Luis Borau, 1975).**

Violento drama rural con estructura de fábula –no en vano el guión venía firmado por Gutiérrez Aragón-, y raigambre literario-cultural deliberadamente indígena (fundamentalmente en las pinturas negras de Goya, la “España negra” de Gutiérrez Solana, el mundo valleinclanesco de las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras* y el esperpento, y quizá también, el tremendismo de un Cela), pero cuya temática criminal ha llevado a algunos a catalogarlo en el policíaco.¹ Aun cuando una clasificación puramente genérica de esta película resulte ciertamente esquiva y susceptible de polémica, sí es cierto que en ella la violencia y el crimen desempeñan un papel preponderante. El argumento (con una prófuga del reformatorio que se refugia en casa de un cazador furtivo, y es buscada a su vez por su novio, un peligroso delincuente fugitivo de la Guardia Civil), anticipa curiosamente tanto rasgos de la corriente cinematográfica quinquini inaugurada por José Antonio de la Loma con *Perros callejeros* (1977), como del auge del drama rural a partir de la llamada *Ley Miró* de diciembre de 1983. Carlos F. HEREDERO,² por su parte, veía en el film la misma estructura narrativa de *Hansel y Gretel*, cuento no por casualidad adaptado por Gutiérrez Aragón en su práctica de fin de carrera para la EOC.

Borau quería hacer “una película que fuera española hasta las cachas, carpetovetónica hasta la desesperación³.” Ello nace también como respuesta a las acusaciones de “mimético y extranjerizante” dirigidas contra Borau por *Hay que matar a B.* (1973).⁴

La vocación desaforadamente autóctona de *Furtivos* también está íntimamente relacionada con su intención poética y política: la cinta es una fábula, una parábola

¹ Así lo hizo José Enrique MONTERDE (en BORAU, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Autor/Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, pp. 690-691).

² 1990, op. cit., p. 356.

³ SÁNCHEZ VIDAL: “Con B mayúscula”, en *Turia*, nº 89-90, p. 163.

⁴ F. HEREDERO (1990), op. cit., p. 345.

sobre una España endógama, aislada, recluida y canibalística, de la que el saturnal personaje de la madre devoradora (en un sentido moral) del protagonista, es asimismo metáfora certera. La convivencia de los personajes con la violencia –soterrada por las amenazas veladas y el rígido orden jerárquico de la sociedad, o abierta-, la hipocresía y la represión, así como los emblemas del Poder establecido del régimen franquista y de la España tradicional: milicia (Policía Armada y Guardia Civil, por entonces dependientes del Ministerio del Ejército), Iglesia (el cura, las monjas del reformatorio como aparato de represión) o la propia estructura del Estado, omnipresente a través del Gobernador Civil y su cohorte, rubrican esa intencionalidad de denuncia de la represión imperante. Que el infantiloides preboste local (curiosamente interpretado por el propio director) sea hermano de leche del marginal protagonista y ahijado de la misma madre saturnal, ha sido apuntado en numerosas ocasiones como claramente alusivo al arquetipo de las “dos Españas”. El cazador furtivo, un ser apocado y cabizbajo, se halla doblemente sometido por su infame madre y por la autoridad incontestable del Gobernador Civil, que, si bien hace la vista gorda ante sus actividades delictivas (esclareciendo así que el Poder no necesariamente tiene que ver con la legalidad, y más cuando es arbitrario y omnímodo), hace asimismo constantes demostraciones de doblegarlo ante su despotismo: le obliga a casarse con la fugitiva, le ordena traerle unos papeles en el despacho como si fuera su ordenanza, etcétera... A lo que cabe añadir el desprecio clasista de que le hace objeto: cuando las recepciones oficiales en su despacho han terminado, ordena que le hagan pasar, mascullando: “Que pase ese desgraciao.” La casi improvisada consorte del cazador, la chica fugada del reformatorio, también es condenada, por su posición social marginal, a diversas humillaciones: la madre saturnal la desprecia por considerarla una “perdida”, y cuando acude a casarse (precisamente por mandato del Gobernador Civil), puede apreciarse que las monjas la han sometido a

represalia cortándole el cabello como a una convicta, de nuevo resaltando, así, el estigma social que ha de acatar con resignación. Según SÁNCHEZ VIDAL:

“El guión escrito en colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón exploraba, el mismo año de la muerte de Franco, la frontera entre el país real y el oficial. Y su personaje más perturbador era la madre devoradora que, gracias a la interpretación de Lola Gaos, se convertiría en una de las más elocuentes metáforas de España como loba saturnal de inspiración goyesca.”¹

En cuanto a la presencia de la fábula en el cinema de Borau, albergan un considerable interés las palabras de RIAMBAU:

“Si los films de Borau transpiran realismo es sólo en su más inmediata superficie. Los mundos rurales que aparecen en *Furtivos* y *Tata mía*, la dictadura latinoamericana recreada en *Hay que matar a B*, la Andalucía profunda de *La Sabina* o el polígono industrial de la periferia urbana de *Leo* son sólo plataformas que encubren profundas raíces mitológicas o desde las que despegan metáforas de amplios vuelos. (...)

No sólo Edipo, sino también Acteón, Saturno, Orestes y Clitemnestra planean sobre *Furtivos* del mismo modo que el primero de esos mitos lo hace sobre *Tata mía* y *Leo*.”²

Y, según Mario Vargas Llosa, *Furtivos*

“combina, de una manera totalizadora, esos ingredientes tan dispares –instintos sin domesticar, individualismo acérrimo, crueldad vertiginosa, inocencia primitiva y contexto social estratificado y prejuicioso cuyas instituciones, desde la autoridad política hasta la religión, parecen vivir en la ceguera más absoluta

¹ SÁNCHEZ VIDAL: “Con B mayúscula”, en *Turia*, nº 89-90, p. 163.

² “Tiemblen después de haber reído. Los films de José Luis Borau”, en *Turia*, nº 89-90, pp. 190-191.

de la realidad- que han estado siempre presentes en esa tradición realista que ha dado a la narrativa en España su personalidad más acusada.”¹

La película, como señalaba Carlos F. HEREDERO, rompe con la tradición del drama rural español, pues rehúye todo pintoresquismo y bucolismo, para tratar “democráticamente” y “de tú a tú” a los personajes campesinos. La visión ya no es idílica, sino incluso profundamente pesimista. Según Vargas Llosa,

“el contacto con la naturaleza en *Furtivos* no es garantía de buena salud moral. El hombre de la naturaleza aparece en el film como un dechado de cerrazón de espíritu, retorcimiento e insensibilidad. Esos hermosos bosques de árboles enrojecidos por el otoño y de enhiestos ciervos sólo representan “la paz” para quien llega a ellos de visita, como el gobernador y sus amigos. Pero para quien vive en su seno y se alimenta de sus frutos y animales, ese bello escenario es una guerra sin tregua e impone una vida de sordidez, trabajo animal y soledad... La civilización, si hay alguna y si ella consiste en el sometimiento de los instintos a la razón, está lejos de la naturaleza, es un producto ciudadano.”²

La elección de un modo de relato institucional, con su falsa transparencia, tiene un sentido claro aquí: la disección de una sociedad aislada y represiva: la del país en aquel momento. La despiadada mirada de Borau y de una cámara distante, que no suele ceder ante una identificación narrativa con ninguno de los personajes, se ve contrastada por algunos breves excursos: los contraplanos cercanos del cazador observando a la chica sentada en un banco, amenazado por el quinqui con una navaja, o contemplando los escasos recuerdos personales de su amada guardados en una escueta cajita, o el inserto subjetivo de la cajita, son breves y sutiles pinceladas que contribuyen a crear la identificación y la ternura con un antihéroe víctima del medio social ambiente,

¹ F. HEREDERO (1990), op. cit., p. 354.

² Op. cit., p. 355.

envilecedor y aislante, que la misma sequedad y crueldad de la narración ha mostrado previamente en toda su miseria.

Furtivos es, como *Pascual Duarte*, producción de Querejeta del mismo año, una de las películas que, todavía desde dentro de la corriente del cine metafórico, constituirán el epílogo del “Período Oscuro”, genérico, encorsetado, elíptico y condicionado por la censura, y el más libre, abierto y politizado cinema español de la Transición, en lo que debe considerarse una suerte de puente histórico entre dos épocas.

A película terminada, *Furtivos* hubo de soportar diversas trabas censoriales: por el Expediente 78.942, de 16/4/1975,¹ se exigía a Borau introducir diversas modificaciones en cinco rollos del film. Según declaró el cineasta: “Marciano de la Fuente, entonces director general de cinematografía, me dijo que la película era un disparate y que sólo llegaría a exhibirse si quitaba todo lo que ellos decían, pero esas mutilaciones equivalían a cortar casi 40 planos y yo no estaba dispuesto a nada parecido.” De hecho, la película fue presentada en el Festival Internacional de Berlín para forzar su estreno en España. Pero las dificultades se sucedieron: el envío de una copia por Uniespaña se hizo con un retraso de veinte días por presiones del Ministerio de Información y Turismo, y fue rechazada. El director llevó personalmente otra copia, sacada de forma clandestina, a la República Federal Alemana, pero tampoco se la aceptaron, probablemente por presiones de la Administración española. Finalmente, consiguió que fuera admitida en el Festival de San Sebastián y autorizada por el Ministerio, con dos condiciones: la supresión de un plano frontal del Gobierno Civil de Segovia, para que no se supiera de dónde era el Gobernador Civil, y la eliminación del vello público de una de las chicas en la escena de las duchas del reformatorio femenino, para lo cual se amplió el negativo.² Todavía hoy

¹ Véase AGA: (3) 121 36/4255.

² SÁNCHEZ VIDAL (1990), op. cit., pp. 118-119, y F. HEREDERO (1990), op. cit., pp. 349-351. En realidad, el film se autorizó con seis cortes, aunque efectivamente, sin licencia previa de exhibición (Ministerio de Información y Turismo, Expediente número 78.942, 31/3/1975, AGA: (3) 121 36/4255).

puede apreciarse el inusual grano grueso de algunos fotogramas, debido a tal operación. La película recibió la Gran Concha de Oro del Festival Internacional de San Sebastián de 1975; Perla del Cantábrico a la Mejor Película de Habla Hispana; y Entrada de Oro de la Agrupación Nacional de Exhibidores. También fue reclamada en los Festivales Internacionales de Chicago y Londres. Se estrenó el 16 de septiembre de 1975, siendo la primera película de la España de Franco en estrenarse sin licencia oficial de exhibición.¹ Otra de las consabidas razones por las que se la considera una película altamente representativa de su tiempo, fue su grandioso éxito comercial, ya que logró recaudar en taquilla más de trescientos millones de pesetas de la época. El éxito de público del film resulta, históricamente hablando, cuando menos desconcertante. La naturaleza críptica del relato lo hace en principio inaccesible al gran público, pero, acaso por unos ciertos ingredientes muy vinculados con gustos e inquietudes de la época (violencia, erotismo, ansias de libertad, cierta visible intencionalidad política) *Furtivos* se convirtió en una película muy aclamada a nivel popular, ello para pasmo de sus mismos artífices. He aquí una prueba del cambio de la mentalidad colectiva de los españoles en una época que ya preludiaba la Transición.

¹ Op. cit., p. 352.

***Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975).**

Violento thriller policíaco de acción, sobre el prototípico tema de la caza humana de un criminal, un atracador sin escrúpulos, por parte de un policía obsesionado con su captura. El principal logro de la cinta reside en que se articula en el constante paralelismo entre el policía y el criminal protagonistas.¹ Así, el relato se abre con el criminal despertándose de un mal sueño junto con su amante, y levantándose por la mañana para emprender su “jornada laboral”; de inmediato, y con idéntico distanciamiento de la cámara (también en plano de conjunto) se narra el despertar matutino del policía junto a su esposa, igualmente para emprender el rumbo de su trabajo diario, mostrado como algo azaroso y accidentado, del mismo modo que la carrera delictiva del peligroso atracador Mariano Beltrán. Desde entonces, las duras personalidades de ambos personajes se contraponen, y yuxtaponen, a lo largo de la narración mediante la dramaturgia y el montaje. Nada, ni en esa dramaturgia ni en la forma filmica, permite identificar la narración a uno de los dos personajes en detrimento del otro. Ambos son presentados como supervivientes, que no pueden ni saben vivir de otra manera. Así se lo especifica Mariano Beltrán a su amante, y así comenta la familia del comisario la vida de esta: “Lleva la placa metida en la sangre... como si no tuviera otra forma de vivir.”

El film, acometido aún en plena época final de la dictadura, es lo bastante prudente para advertir, en un texto preliminar, que “no está basado en hechos reales”, cuando en realidad está inspirado en las andanzas del guerrillero urbano antifranquista José Luis

¹ Se trata de un recurso bastante frecuente en el cine policíaco, sobre todo contemporáneo: véanse al respecto ejemplos como *El perro rabioso* (*Nora inu*, Akira Kurosawa, 1949), *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *Llama un extraño* (*When a Strange calls*, Richard Walton, 1980), *En la cuerda floja* (*Tightrope*, Richard Tuggle, 1984), o *Hunter* (*Manhunter*, Michael Mann, 1986).

Facerías, y de su implacable perseguidor policial, Eduardo Quintela.¹ Desde los propios títulos de crédito –auténtica obertura de la película-, se contraponen los rostros de ambos protagonistas, criminal y comisario... situando a uno a la izquierda (y coloreado de rojo), y al otro a la derecha (coloreado de azul...)

Las veladas alusiones, por supuesto, no terminan aquí: cuando el comisario describe la carrera de su antagonista, habla de que pasó a España desde Francia (como los maquis antifranquistas que entraron en el país por el Valle de Arán en 1946). Y, cuando el delincuente fugitivo está asesinando a un policía en un tren, unos músicos están tocando en el vagón la melodía de la misma canción popular que inspiró “Jarama Valley”, muy familiar entonces a los españoles –sobre todo los excombatientes o los más politizados de ambos bandos ideológicos-, por ser el himno de la Brigada Lincoln durante la Guerra Civil. Forzoso es, además, aludir al desenlace del relato: en una curiosa paráfrasis de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), delincuente y policía mueren acribillados por miembros de los bandos enfrentados, y yacen juntos, igualados al fin sus cadáveres sobre la tierra campestre, la tierra española que los vio nacer... E igualados también por un distante plano cenital, otro plano de conjunto que cierra con toda coherencia el paralelismo abierto con el inicio mismo del relato.²

Metralleta Stein constituye el cierre de la trilogía del Comisario Mendoza de José Antonio de la Loma, integrada por *Razzia* (1972), *El último viaje* (1973), y el presente título. Formulada en principio como una película de acción, iniciaba la tendencia de su director de vincular esta condición con la de un cierto discurso sociopolítico intencionado, lo que se acentuaría considerablemente a partir de *Perros callejeros* (José

¹ TÉLLEZ, Antonio (1974): *La guerrilla urbana, 2. Facerías*. París: Ruedo Ibérico, pp. 6-7; y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2001): *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 104-105.

² Curiosamente, también hay un paralelismo con el final de *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) donde igualmente mueren ambos protagonistas situados en tierra de nadie en el frente de la Ciudad Universitaria.

Antonio de la Loma, 1977). Pero es evidente que en este film, aún rodado en las postrimerías de la dictadura militar, no era posible trazar un explícito y deliberado alegato panfletario, populista y católico-social, como sería lo habitual en el cine quinqu del mismo realizador. No obstante, el posicionamiento ideológico de De la Loma puede leerse fácilmente. El film entra de lleno en la corriente de thriller de apología policial, heredero de la tradición barcelonesa de los 50 (no en vano, el director procede profesionalmente de la factoría Iquino, verdadero buque-insignia de tal corriente). Cuando un policía es asesinado en el tren, la decibilidad de la muerte, hasta ese momento, explícita, se trastoca. El crimen es mostrado mediante elipsis, y un plano de detalle de la mano ensangrentada del agonizante es el índice de ese horror indecible. Mariano Beltrán ha atentado contra la autoridad vigente –y, por extensión, contra el orden constituido- por medio del acto atroz de matar a un agente de ese orden... *Metralleta Stein* puede leerse como un discurso en pro de la reconciliación nacional, aunque desde un prisma claramente tendencioso: De la Loma parece denunciar la perturbación de la paz de España por *los crímenes de la izquierda*, pero también la imposibilidad de integración social de muchos “rojos”, condenados a una vida de mera supervivencia. El film puede considerarse, así, no sólo un raro ejemplar de cine metafórico español de derecha, sino también un puente histórico entre el celuloide genérico del “Período Oscuro” de 1969-1975 –en que la extrema represión censoral obligó a la banalización discursiva de género tan resbaladizo como el policíaco-, y el cinema abiertamente politizado de la Transición fílmica de 1976-1983.

La muerte del escorpión (Gonzalo Herralde, 1975).

Ficción metalingüística, resumen del policíaco de género predominante en el “Período Oscuro”, a través de sus procesos de producción y de trabajo (cine dentro del cine) por un lado, y de algunas de sus constantes repetidas (el triángulo amoroso), por el otro. Se trata, pues, de una curiosa obra que despliega diversos mecanismos del thriller autóctono de la época al tiempo que los desnuda y señala desde su misma entraña industrial (uno de los protagonistas es un productor, otro un guionista) y a menudo con intenciones críticas: el guionista le espeta al productor: “¿Y qué alternativas le dais al público?”; una escena falsa y mal interpretada, chirriantemente ficcional y por ello metalingüística –la que abre la película- es más tarde doblada con voces impostadas e igualmente falsas... Todas son referencias a métodos de trabajo muy socorridos por aquellas fechas. “Aquí lo que importa es el negocio”, dice el productor. El policíaco español tardofranquista es cine de productor, y así lo afirma Herralde en boca del personaje. Asimismo, la trama va construyéndose en gran parte a medida que el personaje del guionista la traza e invoca explícitamente mientras prepara un crimen real...

El productor le mostrará al guionista una pistola que guarda en su casa. “Es de la guerra”, dice, “pero funciona.” Herralde parece afirmar, así, que el cine español mismo se halla en manos del régimen franquista y su ideología dominante, derivados ambos de la violencia y la Guerra Civil. Pero también alude a una realidad mucho más inmediata y concreta: los Manzanos, Arturo González y Antonio Cuevas, productores del cine español entonces dominante (coproducciones y películas comerciales de género) eran ex combatientes franquistas de la contienda, y solían participar activamente en el aparato del Estado y su institucionalidad cinematográfica, a través del Consejo Nacional de

Cinematografía o de la activa militancia (muchas veces desde cargos directivos) en el verticalismo.

Los autómatas que aparecen en los rótulos de crédito iniciales y finales son puesta en abismo de una ficción que trata sobre el esqueleto de la ficción misma, y cuya condición es ilustrada incluso por la música circense de Juan Pineda.

La muerte del escorpión sería pues, una disquisición sobre el cine de género en plena época de crisis del modelo genérico, y una velada crítica sociopolítica de ciertas realidades de los años postreros del régimen militar (se rodó entre marzo y abril de 1975, aunque se estrenase al año siguiente), a través de una crítica de la industria cinematográfica española de la época, artífice de un cine mayoritariamente falso, evasivo y desvinculado de la realidad inmediata por medio de mecanismos genéricos preestablecidos y formularios.

Según Octavi MARTÍ:

“*La muerte del escorpión* es el fruto maduro de esta obsesión por las cuestiones de la lengua y el lenguaje, una transposición sorprendentemente lograda de un trabajo teórico al terreno de la narrativa y la ficción. Los títulos de crédito, que desfilan sobre un fondo de imágenes de autómatas del Tibidabo ya sugieren lo que nos encontraremos, la propia naturaleza de los personajes y la libertad que tienen dentro del argumento. Los protagonistas de la película viven una trama que ellos mismos se inventan, que piensan que controlan, pero que finalmente impone sus leyes a los que se consideraban amos del relato.”¹

El propio Herralde, además, señalaba la influencia del *cinema bis* italiano en su película: “La película es, al mismo tiempo, un filme policíaco a la italiana, un *giallo*, un poco a la manera de Dario Argento, y una reflexión sobre la estructura del relato, sobre el

¹ MARTÍ, Octavi (2011): *Gonzalo Herralde. Cineasta cívico*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, p. 91.

lenguaje.”¹ Y también declaraba a GREGORI: “Tenía una doble lectura, por un lado de cine policíaco de serie B y, por otro lado, la propia historia destruía a los personajes, con lo que formaba parte de ese metacine que se hacía, también, en aquellos años.”²

Además, el novelista Enrique Vila-Matas había escrito, en el semanario *Destino*, que su film “destruye desde el interior este lenguaje enemigo, repleto de signos, que se utilizaba en las historias prefabricadas y en el formato de pasajes previstos de entrada, es decir: este idioma esclerotizado que ya debería estar archivado definitivamente.”³

Declaraciones del director confirmaban de nuevo la pobreza de medios tan omnipresente en el cine de género del período: “El rodaje duró cuatro semanas y la casa en la que viven los protagonistas es el domicilio familiar.”⁴ Además, testimoniaba a GREGORI que la película comercialmente funcionó “Fatal, porque coincidió por una parte con el boom del cine “S”, y, por otra, porque a pesar de tener unas críticas buenísimas, se estrenó muy mal.”⁵

La muerte del escorpión sería, pues (cronológica, temática, conceptual, técnica, económica y estéticamente) el sintomático epílogo y corolario del thriller del “Período Oscuro.” Reflexiona críticamente sobre sus códigos, tópicos y contexto real, para derribarlos desde dentro, dando, en cierto modo, sepultura, a una forma concreta de hacer cine policíaco en un lugar y período muy concretos: la España del último recodo del franquismo.

¹ Op. cit., p. 92.

² 2009, op. cit., p. 1102.

³ MARTÍ (2011), op. cit., p. 92.

⁴ Op. cit., p. 91.

⁵ 2009, op. cit., p. 1103.

***Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975).**

Seco y violento drama rural con visos de thriller,¹ narrado con una concisión que no excluye anotaciones histórico-políticas: por un diario que está leyendo su padre, se sabe que la infancia de Pascual transcurre en época de Alfonso XIII, ya que se muestran noticias del fusilamiento de Ferrer y demás revolucionarios anarquistas en la Semana Trágica de 1909. El cura del pueblo enseña a leer al pequeño Pascual con un texto apologético sobre el sacrificio de Isaac; ante este mismo clérigo, y en la misma escuela, muchos años más tarde el protagonista acuerda su boda mientras otro niño lee idéntico pasaje (recordado por Pascual, quien lo recita en voz alta): escuela e iglesia, una y misma cosa en el agro subdesarrollado español, mantienen inamovible el orden social semifeudal y lo rubrican. La figura del cacique, que adquiere también una dimensión especialmente relevante a lo largo del film, es siempre la misma. Él sanciona el paro rural y bendice las uniones conyugales; su presencia tutelar y paternalista está omnipresente en la vida de Pascual como en la de los demás braceros. La pobreza, la teocracia, el caciquismo y el señorío feudal han permanecido, pues, inalterados. Después, las anotaciones histórico-políticas (no por sencillas o parcas menos contundentes) siguen sucediéndose: la proclamación de la II República por la radio (escuchada ávidamente por campesinos aglomerados junto a una ventana ajena donde está el aparato receptor: significativa imagen de exclusión social y del interés de los excluidos por lo que está sucediendo), las pintadas anarcosindicalistas, etc.

Así, la adaptación del original literario de Cela revertía este (negra y trágica paráfrasis de la novela picaresca –incluso en la narración en primera persona o la retórica autojustificativa del personaje central- que agudizaba los aspectos violentos, lo que daría lugar a la corriente novelística española del tremendismo narrativo), en pos de un

¹ Igualmente fue catalogado en el cine policíaco por José Enrique MONTERDE (en BORAU (dir.) (1998), op. cit., pp. 690-691).

relato fílmico en que lo atroz y lo sórdido –pese a ciertos mecanismos de identificación, como el *flashback* mental o algún plano subjetivo de la mirada del protagonista- no nacían de la homodiégesis textual, sino de una contemplación austera, según los cánones del realismo y del relato institucional, en la que bien podría ser la más clasicista de las producciones de Querejeta y un anticipo de lo que será la euforia del drama rural a partir de la “Ley Miró” de 1983. Los crímenes de Pascual son explicados aquí -al contrario que en la novela, y al igual que en la celeberrima película chilena *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968), o en el thriller español *El bosque del lobo*- por una circunstancia social enteramente miserable y envilecedora (la de los braceros campesinos de la España del primer tercio del siglo XX, y todavía la de muchos de la España de los 70) y narrados a menudo con distancia de observador, nunca en eje fílmico ni valiéndose de subjetividad diegética alguna. Se invita a comprender por qué el protagonista comete estos crímenes, pero sin el contraste entre la coartada autojustificatoria y los horribles hechos narrados, que en el libro original extremaba los polos habituales de la novela picaresca desde el *Lazarillo* mismo: moral religiosa hegemónica/amoralidad forzosa del sobreviviente y de la miseria material. En la película, la moral religiosa es solamente un respaldo ideológico y un aparato de reproducción del poder establecido (en este caso concreto, el poder señorial y caciquil), y se prescinde por tanto de los dilemas morales clásicos; la miseria es la única explicación posible de todo lo narrado: una explicación estrictamente materialista, por lo tanto. Por su misma concisión y parquedad y la mentada sucesión de anotaciones históricas, el relato deviene fábula sobre España y su historia reciente: la historia – parece decir la película- de la rebelión impotente de clases sociales subalternas condenadas a la sumisión, la miseria y el ostracismo, una historia recurrente que siempre queda resuelta por la violencia: la del estallido de la revuelta y su represión

subsiguiente. Tal concepción pesimista se condensa en la última imagen del film: el plano frontal, congelado, de Pascual aullando de dolor y miedo en el garrote vil. Una historia que, según denuncia Ricardo Franco en una España acosada por la incertidumbre (la de 1975), parece no tener final... El director manifestaba esclarecedoramente sobre el film:

“Al enfrentarse con la película había dos opciones: una postura de derechas, es decir, que Pascual Duarte nació asesino, que nunca se podrá regenerar y que hay que acabar con él antes de que siga cometiendo más asesinatos; postura a la que me opongo absolutamente. La otra es la postura de izquierdas, es decir, Pascual Duarte es una víctima de las circunstancias sociales y políticas, y como tal debe ser contemplado. Yo nunca he creído que fuera una víctima, sino un producto de unas circunstancias históricas determinadas, y, al mismo tiempo, existenciales y personales. Yo me hice una pregunta: Pascual Duarte vive en unas condiciones infrahumanas, pero en esas circunstancias viven todos los del pueblo, y sólo es Pascual Duarte al que se le ocurre coger la escopeta, luego tienen que existir una serie de elementos más que hagan que se arme. (...) En la película siempre quise dejar bien claro que Pascual Duarte, por el hecho de matar al cacique, no se convierte en un mártir de la libertad, porque la miseria cultural que padece sólo le permite obrar de una forma intuitiva y personal.”¹

Sobre la distancia deliberada con la novela original, testimoniaba el coguionista Martínez-Lázaro:

“Pascual Duarte fue un guión muy laborioso de escribir porque Elías tenía la obsesión de alejarse lo más posible de la novela. Quería hacer una película más de vanguardia, quería transformar el personaje de Cela. En la novela es un

¹ HERNÁNDEZ LES, Juan, y GATO, Miguel (1978): *El cine de autor en España*. Madrid: Castellote Editor, p. 201.

desclasado absoluto, un desastre de persona. A Elías eso no le gustaba. Según iba avanzando la escritura del guión, se veía claro que lo que iba a ser determinante era cómo se rodaba la película. De hecho, ves Pascual Duarte y percibes un alejamiento muy drástico de la novela, que a mí siempre me ha gustado mucho. Lo cierto es que Ricardo consiguió darle una fuerza visual muy particular. (...) No es como yo hubiera hecho la adaptación de la novela de Cela, pero tiene muchísima personalidad.”¹

Por su parte, Querejeta declaraba al respecto:

“Hablé con Ricardo Franco: le dije que se leyese el libro y que me hiciese un simple esquema de un folio. El tratamiento me pareció muy correcto y empezamos a trabajar. Primero trabajaron en el guión Ricardo y Emilio Martínez-Lázaro. Leí ese primer guión, pero les dije que no me gustaba y pedí que me admitiesen como coguionista. Yo creo que *La familia de Pascual Duarte* es una novela francamente endeble, sobrevalorada. Lo que sí tiene es la enorme fuerza de un determinado clima, de un determinado tono y de un personaje tremendo. Procedimos a despojar a la novela de todas sus adherencias, para mí en muchos casos pseudoliterarias, que tiene, y a quedarnos con el contenido central. Pero al mismo tiempo hubo una modificación sustancial, porque la película empieza con una cuerda de presos, que son presos de la Guerra Civil. Había una modificación estructural de la novela, pero también una modificación de significados muy importante. Hay una anécdota muy curiosa a propósito de esto. Fernando Claudín había visto la película en un pase privado y le emocionó.

¹ En ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto (1998): *Contra viento y marea. El cine de Ricardo Franco (1949-1998)*. Madrid: SGAE, p. 81.

Me dijo que no había visto ninguna película española donde, de alguna manera, los elementos causales de la Guerra Civil estuvieran tan presentes.”¹

Para SÁNCHEZ NORIEGA, el film miraba al pasado como una advertencia:

“En la España de la Transición, *Pascual Duarte* constituye una mirada hacia el pasado, hacia la sociedad de paro, desigualdades, analfabetismo, pobreza y miseria moral de los años treinta que ha sido el caldo de cultivo del fascismo; la violencia omnipresente, inmotivada y anómica aparece formando parte de la médula de una sociedad que es preciso, superar, por tanto, la película viene a situarse en el “espíritu de la Transición” que apuesta por las soluciones consensuadas y dialogantes a los conflictos sociales y a las diferencias políticas desde la convicción de que la ciudadanía merece superar el pasado mostrado en el mundo de *Pascual Duarte*.”²

Nuevamente nos encontramos frente a un caso singular, en absoluto reducible a lo meramente genérico. La trama criminal de Pascual Duarte es, en efecto, un pretexto para un alegato histórico-político en que se disecciona de modo implacable la España de preguerra, como advertencia para que un país en metamorfosis no repita los errores y violencias del pasado.

¹ En ANGULO, HEREDERO y REBORDINOS (1996), op. cit., p. 152.

² En SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.) (2014): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, p. 136.

***Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976).**

Acaso el último ejemplo de película-evento del cine franquista. Discurso de retórica apología de la Guardia Civil, ambientado en “los años treinta”: se omite deliberadamente toda alusión a la República como régimen político, pero sí se alude a determinados aspectos histórico-sociales de la misma, “inquietantes” para la derecha permanente española: el anticlericalismo, el conflicto entre el Benemérito Cuerpo y las autoridades políticas locales, el resentimiento del proletariado hacia este cuerpo policial-militar, los movimientos revolucionarios. Film de cierto anacronismo (se remite tanto al cine populista-folclórico y sainetesco de la misma época republicana, como al cine propagandístico fascista del primer franquismo, aunque la factura técnica –formato superpanorámico, abundancia de *travellings* y panorámicas, etc.- sea, pese a su clasicismo, deudora del cine de género coetáneo), acaba reservando lo más importante y primordial de su discurso a aquello que no se muestra o no se enuncia claramente. Así, entre las grietas de un orden rural tradicional amenazado por una democracia de la que no se habla, anidan sus enemigos: los malcriados jóvenes anticlericales que quieren ponerle un gorro frigio a la Virgen; los contrabandistas, delincuentes y corruptos; los jornaleros aborrecedores de la Benemérita: la mayoría de ellos elípticos, casi invisibles. El representante de los jornaleros de la aceituna, Barahona, propone el disparatado plan de incautarse de la iglesia para convertirla en “Casa del Pueblo.” En la manifestación popular subsiguiente, narrada junto con un discurso musical tremendista, se muestra a las embravecidas huestes campesinas como una horda torpe y amenazante, aunque las causas de su resentimiento social son cuidadosamente silenciadas. Son una masa amorfa manipulada por Barahona, quien dice trabajar para “el Partido”, es decir, para el PCE. La conspiración comunista como motor fundamental de los movimientos sociales

revolucionarios: precisamente uno de los lugares comunes de la fraseología política franquista.

El núcleo argumental es una trama criminal inserta en un melodrama costumbrista de exégesis de los poderes fácticos y las “fuerzas vivas” de la España rural tradicional: clero, Guardia Civil, y... una aristocracia latifundista a la que se divide en una dualidad esquizofrénica, sobre el muy hitchcockiano tema del doble. La latifundista “buena” (Carmen Sevilla) tiene una doble, un *Doppelgänger* maléfico y despótico, verdadero culpable de la corrupción señorial que (también) amenaza el orden tradicional.

La película resulta, finalmente, de difícil catalogación genérica, pues une, en su fervoroso cántico a la institución policial isabelina, estilemas de melodrama, thriller y western, incluso en su vertiente indígena del cine de bandoleros. La nostalgia anacrónica de los modelos utilizados se vincula íntimamente con el ultraconservadurismo inmovilista del discurso trazado.

Según CASTRO DE PAZ y PENA PÉREZ, *Guerreras verdes*, penúltima cinta de Torrado, “era, a su manera, un tibio intento de aprovechar el éxito televisivo de la serie *Curro Jiménez*, contando para ello con los parajes de Sierra Morena y el protagonismo de Sancho Gracia...”¹

Del oficialismo ideológico “de orden” de la película y de su franquismo a ultranza, da una idea el hecho de que su estreno, en el Cine Pathé de Sevilla, fue presidido por diversas autoridades militares del languideciente régimen². Además, y según informaba la siempre solícita prensa del Régimen: “El vestíbulo de la sala aparecía bellamente exornado con plantas, banderas españolas y emblemas del Benemérito Cuerpo,

¹ CASTRO DE PAZ, José Luis, y PENA PÉREZ, Jaime (1993): *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe/ Xunta de Galicia, p. 59.

² Concretamente: el general de la Guardia Civil Raúl Salamero Brú; el coronel jefe del 21 Tercio de la Legión, Jesús Ferrer Serrano; el teniente coronel jefe de la 211 Comandancia, Antonio Cuadri Cano; el Capitán General de la II Región Aérea y jefe del Mando de la Aviación Táctica, Fernando Martínez Vara de Rey Córdoba-Benavente; y el Gobernador Militar de la capital hispalense, Francisco Núñez Zambruno, junto con otras altas personalidades del poder local.

presidiéndolo un cuadro de su fundador, el duque de Ahumada. La banda de la Policía Armada intervino también en la función.”¹ Por supuesto, la reseña crítica del film en el mismo emblemático rotativo, fue encomiástica:

“Aparte de estar concebida como un homenaje a la Guardia Civil –de lo que se habló en la reseña de la presentación; el público aplaude y da vivas a la Benemérita- *Guerreras verdes* funciona como una película de acción dramática. (...) La extraordinaria belleza de la serranía cordobesa, captada por las cámaras de Gelpí, aporta valores plásticos a la narración.”²

¹ ARJONA, en *ABC* de Sevilla, 30/10/76, p. 37.

² COLÓN, en *ABC* de Sevilla, 3/11/76, p. 37.

El segundo poder (El hombre de la cruz verde) (José María Forqué, 1976).

Relato policial clásico (estructurado a través de una investigación criminal) sólo que ambientado en la época de Felipe II, protagonizado por un agente de la Inquisición, y envuelto en una densa atmósfera de oscurantismo teocrático. El claroscuro fotográfico del *noir* se amolda, aquí, a una plástica visual inspirada en el Barroco, tal vez porque se ajusta más a la visión estereotípica que el español suele abrigar del Siglo de Oro (cuya faceta pictórica es asociada automáticamente a Velázquez y Ribera) y por su tenebrismo tan apropiado al género negro, que por otra razón concreta, ya que obviamente no es la estética propia de la época plasmada.

Perteneciente a la corriente de revisión histórica tan prolífica en el cine de la Transición, adaptaba una novela del exiliado comunista Segundo Serrano Poncela, para someter a una profunda y revulsiva crítica a uno de los mitos fundamentales de la ideología franquista: la España imperial de los Austrias mayores, aquí nido de oscuras intrigas cortesanas, represión inquisitorial, corrupción, e ignorancia científica.¹ Además, se denuncia la utilización de la religión como instrumento propagandístico y aparato ideológico del Estado imperial contrarreformista: así, mientras un jerarca eclesiástico silencia el descubrimiento de los verdaderos culpables del crimen (por relacionados con las altas esferas del poder), achacándolo sencillamente al Diablo, se abre una pública ceremonia del traslado a Madrid del cuerpo incorrupto de Fray Diego de Alcalá.²

¹ Ello se refleja en las permanentes y estériles discusiones bizantinas de los médicos hipocrático-galénicos de la Real Casa, o en el hecho de que sólo un doctor morisco converso logre curar al Príncipe heredero: la lectura de los tratados árabes, muy adelantados para su época, estaba prohibida por el oscurantismo católico dominante. Este es un tema –el de la lucha entre la medicina medieval de stirpe grecolatina y las innovaciones científicas árabes– que volverá a tratarse en *Los señores del acero (Flesh and Blood)*, Paul Verhoeven, 1986). (Al respecto de este interesante tema, puede consultarse a GARCÍA BALLESTER, Luis (1976): *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. Madrid: Akal).

² Santo emblemático –uno de los primeros evangelizadores de las Islas Canarias, incorporadas al naciente Imperio Español por los Reyes Católicos–, y además ensalzado con posterioridad en una comedia eminentemente religioso-propagandística de uno de los máximos ideólogos, a nivel popular, del Estado español y su Monarquía católica: Lope de Vega. (Véanse al respecto: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-san-diego-de-alcala/>, y también DÍEZ BORQUE: “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 322-323, pp. 150-168, 1977).

El film, amén de todo ello, describía, con realismo y precisión inauditos hasta entonces en nuestro cine, un auto de fe de la Inquisición. La sombra del reciente y polémico éxito del film británico *Los demonios* (*The Devils*, Ken Russell, 1971) -también una diatriba contra la hipocresía de la razón de Estado y la instrumentalización política de la religión-, está muy presente en la cinta, aunque esta carezca de la forma filmica rupturista y provocadora del referente, vinculado este al *Free Cinema* británico, epígono del cual fue su director, Ken Russell. Forqué se había declarado admirador de ese film en una entrevista.¹

El segundo poder deviene, de esta suerte, una rareza reivindicable del cine español, por cuanto emplea un vehículo genérico popular (cine negro con rasgos eróticos) para construir un film de época culto y hasta erudito, sobre la base literaria de un libro de un reconocido escritor y poeta antifascista.

Según declaraciones de José María Forqué: “El proyecto de la película y su realización se hicieron al final de la época franquista. Los distribuidores pensaban que iba a ser un éxito extraordinario pero cuando se estrenó, ya al principio de la transición, interesaban temas más oportunistas y pasó desapercibida.”²

¹ CASTRO (1974), op. cit., p. 182.

² SORIA, Florentino (1992): *José María Forqué*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, p. 165.

Tatuaje (Primera aventura de Pepe Carvalho) (Bigas Luna, 1976).

Adaptación de la novela homónima de Vázquez Montalbán, narración que suponía el inicio de la tan dilatada como exitosa andadura literaria del peculiar detective Pepe Carvalho, suerte de personificación del desencanto, escepticismo, hedonismo, cosmopolitismo, y atracción por la marginalidad, que el escritor suponía característicos de su generación.

El film insertaba inteligentemente rasgos del “nuevo thriller” norteamericano de los 70 y del *neo-noir*. En primer lugar, la modernidad técnica: zooms, transfoques expresivos, fotografía naturalista con juegos de subexposición, etc. Asimismo, se observan otras características ligadas a las corrientes del *neo-noir* hollywoodiense contemporáneo: la presencia de música pop en la banda sonora (aquí, rumbas de Las Deblas y Rumba Tres, adecuadas a los ambientes sórdidos y marginales barceloneses donde transcurre la mayor parte de la acción); el rechazo o la desmitificación de los códigos y mitologías preexistentes en el género; el metalenguaje; la centralidad de la figura del antihéroe... Todo ello imbricado en un cine español plenamente autoconsciente, e incluso vindicador, de su identidad. Según GUBERN,¹ se continuaba de algún modo la tradición del thriller barcelonés de bajo presupuesto de los años 50 y principios de los 60. Aunque cabe afirmar que la identificación con la marginalidad y el cinismo del antihéroe central, rompen absolutamente con toda coherencia conceptual respecto de tal corriente, forzosamente conservadora y moralista.

De este modo, el director, en este su primer largometraje, realiza una sagaz (aunque formalmente pobre y advenediza) transposición fílmica de la desmitificación que previamente llevase a cabo el novelista catalán con el clásico y canónico referente chandleriano, pero, a su vez, bebiendo él de fuentes cinematográficas tan oportunas

¹ En GUBERN, Román, et al. (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, p. 274.

como cristalinas: el revisionismo genérico norteamericano y una cierta tradición barcelonesa del thriller se ponen, de este modo, al servicio de una ficción que otorga el verdadero protagonismo a los bajos fondos urbanos, soslayando o relegando a un plano secundario el obsesivo sustrato melancólico y desencantado del Carvalho del original literario. Así, no son casuales los metacinematográficos rótulos de crédito iniciales, introducidos como elementos dentro del decorado y de la ficción misma, incluso partiendo del rodaje de la propia película, con el camarógrafo comenzando a rodar el *travelling* lateral. Cine sobre cine, *Tatuaje* deviene así un declarado experimento de film negro desmitificado y *neo-noir* a la española, que expresa su intencionalidad y autoconsciencia desde un principio.

Las deficiencias técnicas de esta obra primeriza son evidentes: según SANABRIA: “Abundan fragmentos sin contraste lumínico, escenas deficientes en color, planos sin profundidad, una banda sonora pobre, acorde con el escaso presupuesto que revela la película: 12 millones de pesetas.”¹

El film tuvo una distribución muy escasa y problemas de censura, por los que sufrió varios cortes.

Amén de ello, el fracaso comercial de esta su primera película, llevó al director a una etapa de tránsito en que hubo de producir y realizar, a lo largo de 1976, once cortos eróticos en 16 mm., para sobrevivir económicamente². Los problemas de continuidad profesional de los cineastas del “Período Oscuro”, continuaban, pues, en la Transición cinematográfica.

¹ SANABRIA, Carolina (2010): *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Laertes, p. 18.

² Op. cit, p. 21.

***Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977).**

Film en que la senda del cine metafórico español de los 70 comenzaba a desviarse a expresiones más directas de la realidad sociopolítica, en este caso, una denuncia del pistoleroismo de ultraderecha de la Transición. El propio director, Manuel Gutiérrez Aragón, había sido víctima de los Guerrilleros de Cristo Rey. La Policía Armada desalojó con bombas de humo una iglesia madrileña donde varias personas se habían encerrado en protesta por los Procesos de Burgos, apagó las luces para que la extrema derecha pudiese actuar con la más absoluta impunidad. Luego, según dice el realizador: “Luego la policía, con el cinismo que les caracterizaba y me imagino que les sigue caracterizando, nos dejaba salir de tres en tres, previa entrega del carnet de identidad, con un intervalo de varios minutos. La policía había hecho un corro y en medio los miembros de extrema derecha pegaban a los que salían. La gente se iba sangrando, mientras los policías ponían cara de que los chicos de extrema derecha eran muy malos. Era una especie de enfrentamiento entre grupos rivales. Es una cosa abyecta, y los mismos personajes abyectos que la hacían ahí seguirán porque, que yo sepa, no les han echado. De esa impresión, entre una realidad bastante concreta y la visión un tanto esperpéntica de esa realidad, surgió *Camada negra*.”¹

Una de las características fundamentales del cine de Gutiérrez Aragón sobresale aquí: el cuento y la fábula como sustrato de la narración: una familia con madre tiránica vive rodeada de animales en una dependencia de una institución serológica estatal, y desde allí acomete acciones de terrorismo fascista; el hijo menor quiere superar el ritual iniciático de niño a hombre convirtiéndose en un criminal más de la banda. Sin embargo, este sustrato enlaza con la forma genérica de thriller: es la historia de los desmanes de una violenta organización de delincuentes, narrada con un montaje preciso, rítmico,

¹ M. TORRES, Augusto (1992): *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón* (2ª edición ampliada). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 68.

contrastado y violento, deudor del cine de gángsters y el *noir* estadounidense. Ello da lugar a una de las obras más complejas del cinema autóctono de la época. El relato es al mismo tiempo la plasmación directa de la brutalidad de las bandas fascistas, y la metáfora de una cierta España (en rabelesiana pero precisa enumeración) negra, atávica, ignorante, tradicional, ceremonial, recluida, autoritaria y retrógrada: la familia, matriarcal e integrista, vive aislada del exterior en una suerte de primitiva boya feudal, en la finca del instituto serológico. Cada día repite sus ejercicios gimnásticos, juramentos bárbaros, o anacrónicas arengas político-militares, al son de marciales tambores. Los hijos integran un coro religioso, y se alimentan de callos y de pesados guisotes de carne. Según MOLINA FOIX:

“Cuento sanguinario y literalmente visceral, más que cruel, *Camada negra* refrenda lo que será motivo recurrente en el cine de G. A., los rituales de la comida, que tan ampliamente estudió en su libro *La rama dorada* el mitógrafo escocés James G. Frazer (...) Reunidos todos los integrantes de la camada en torno a la mesa y los alimentos que la Gran Madre dispensadora cocina, a Tatín se le sirve repetidamente el plato que más odia, callos, es de suponer que a la madrileña, tan emblemáticos de una cierta cultura castiza (...) La ingestión de esos callos es una alusión simbólica al rito sacramental de las primicias que Frazer estudió entre ciertas tribus hindúes y africanas. Que el alimento ritual sean callos a la madrileña permite también una lectura politizada, que yo prefiero ver como la deformación de los espejos esperpénticos de Valle-Inclán.”¹

Antonio CASTRO² insistía en la influencia sobre la película (por cierto, extensiva a toda la filmografía de su autor) de la estructura tradicional y mítica del cuento y de las teorías de Vladimir PROPP.¹ Ello era absolutamente reconocido por el director:

¹ MOLINA FOIX, Vicente (2003): *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra, p. 51.

² *Dirigido por...*, nº 48, 1977, p. 28.

“Claro. El príncipe es el fascista, Rosa es la princesa a desencantar y es la destruida. Efectivamente, Cuando me di cuenta me quedé perplejo, pero decidí seguir adelante, porque para mí la fábula me servía de armazón (...) Para que la historia sea comunicable, no nos engañemos, no basta con mantener la estructura; el ropaje de la estructura tiene que ser absolutamente explícito. Si no, no hay ninguna comunicación mítica, desgraciadamente; Walt Disney sí utilizaba esa estructura y también mantenía el ropaje, aunque fuera con patos y conejos.”²

Ya desde los rótulos de crédito iniciales, policíaco y cine metafórico se fusionan ante los ojos del espectador, dejando en claro desde el principio las *reglas del juego*: los mencionados rótulos transcurren sobre el fondo de un lienzo del Equipo Crónica, que representa a la clásica pandilla de gángsters de la Gran Depresión norteamericana: dos de ellos llevan en los ojos las tiras del anonimato (o, en otras palabras: *no están todos los que son*, ¿quién mueve de verdad los hilos de estas bandas?). Asimismo, y con un valor plenamente discursivo, acompañan a la imagen los tambores marciales, que recuerdan tanto a la milicia como a las tradicionales tamborradas de Semana Santa de localidades como Hellín o Calanda.

Rodada con una precisión, sequedad y concisión casi propios de un *polar* de Jean-Pierre Melville (cuyo modelo, al fin y al cabo, era casi una intelectualizada reducción a lo abstracto del *noir* clásico), no obstante aportaba también un casticismo y unos determinados temas (la España negra, recluida y brutal) que la hacían próxima a la “comedia bárbara” valleinclanesca y el esperpento, como *Furtivos* (1975), con la que formaba, si se quiere, una especie de díptico temático. Según SÁNCHEZ VIDAL:

“Gutiérrez Aragón ha confesado que en esa época estaba obsesionado con trasladar a su cine las leyes narrativas del cuento, seguramente por la difusión

¹ Véase PROPP, Vladimir (2006): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

² MOLINA FOIX (2003), op. cit., p. 51.

que alcanzaban las teorías de los formalistas rusos al estilo de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. Para él, esas unidades primarias servían para contar cualquier cosa, y si en ocasiones hay personajes, situaciones o alusiones que los tienen en cuenta, en *Camada negra* se utilizan como tales leyes, como pasos obligados en la narración.”¹

Estas estructuras primarias del cuento ya subyacían en *Furtivos*, con un planteamiento similar, incluyendo la figura del hermanastro y la imagen compartida de una camada: como Ángel allí, Tatín se debate entre una matriarca o loba devoradora –que ha sido definida como “una especie de Madre Coraje de extrema derecha”- y Rosa, una mujer que representa un soplo de vida en un ambiente cerrado y agobiante.” No obstante, agrega el historiador:

“Además, en *Furtivos* esas estructuras narrativas primarias del cuento estaban totalmente sometidas a una encarnadura realista, mientras que aquí se produce una colisión entre las tendencias irrealistas de Gutiérrez Aragón y las naturalistas de Borau, y las suturas se notan, salpicando *Camada negra* de una irremediable hibridez. (...) Lo curioso es que esa hibridez es justificada por Gutiérrez Aragón (...): “Nos han educado en la idea de que el verde no pega con el azul y que los estilos arquitectónicos buenos son los puros, los homogéneos. Se ha procedido a una compartimentación, mucho más lógica que real, de las cosas, y a mí me gustaría mezclar cosas claramente de ficción, de fábula, imaginadas, con cosas tremendamente realistas y cercanas.”²

Según Carlos F. HEREDERO, la hibridación del reconocible mundo autoral de ambos cineastas es contraproducente para el resultado final:

¹ SÁNCHEZ VIDAL (1990), op. cit., pp. 134-135.

² Op. cit., pp. 135 y 137.

“*Camada negra* se mueve entre la ficción imaginaria propiciada por la ritualización ceremonial de las acciones que transcurren en el exterior. Se cruzan, por tanto, dos planos diferentes de *representación*: uno mítico y otro documental. Al universo del primero pertenecen la densidad de los momentos intimistas, los ritos alimenticios (de extendida presencia en el cine de Gutiérrez Aragón) y los elementos ambientales del caserón (la lámpara del quirófano, el caballo negro, la arquitectura de grandilocuencia fascista). Al mundo del segundo, el tono descarnado, deliberadamente frío y desapasionado, voluntariamente despojado y algo cortante que invade una buena parte de la narración.

De ahí nace la escasa carne de numerosos personajes, el aire reflexivo y distanciado del relato, su objetivación respecto a los personajes, la dificultad para identificarnos con ellos (ni siquiera con Rosa, que no es fascista), las duras aristas que imprime un montaje analítico, seco y nada complaciente. Características que otorgan al film un cierto parentesco con algunas opciones de *Hay que matar a B.* y que son fácilmente rastreables como aportación de Borau, pero que no siempre parecen las idóneas para el difícil ensamblaje intentado en esta ocasión por ambos autores.”¹

Los *ultras* pusieron una bomba en la puerta del cine Luchana, donde se proyectaba la película, y propinaron después una paliza a varios parroquianos del Café Comercial, en la Glorieta de Bilbao. Parece ser que todas las salas de España donde se pasó la cinta sufrieron amenazas de la extrema derecha. Aunque la obra ocasionó una gran polémica en el Festival de Berlín (donde algunos afirmaban que era profascista), no obstante recibió el Oso de Plata de ese año.²

¹ 1990, op. cit., pp. 178-179.

² M. TORRES (1992), op. cit., pp. 65, 71 y 73.

La película fue inicialmente prohibida por la censura a consecuencia del asesinato de los abogados laboristas de Atocha en enero del 77. En el Ministerio de Información y Turismo se pensaba que de ningún modo podía autorizarse la exhibición del film antes de las elecciones generales. Los autores de la película, Gutiérrez Aragón y Borau, utilizan la prohibición para publicitar la película y presionar a la Administración española. Esta, para evitar que el escándalo se agrandase, al fin la autorizó, en septiembre de 1977.¹

De nuevo un caso absolutamente singular e inclasificable, sólo parcial y lateralmente susceptible de incluirse en el thriller. Posiblemente (al igual que en *Furtivos*), la mezcla del mundo autoral de Borau (con raíces más clásicas, y más interesado en el cine de género) y el de Gutiérrez Aragón (cuyo tema central es la estructura del cuento y la fábula), dio lugar precisamente a ese carácter resbaladizo y de dificultosa catalogación, que es el propio de *Camada negra*.

¹ F. HEREDERO (1990), op. cit., p. 175.

***Dinero negro/ El procedimiento/ De mica en mica s'omple la pica* (Carlos Benpar, 1977-1983).**

Neo-noir cinéfilo con visos catalanistas y cierta estructura de *road-movie*, dedicado a Nicholas Ray (a quien el propio Benpar consagraría una cinefílica monografía), y homenaje a la novelística de Chandler: romanticismo del detective protagonista, intercambio de sarcásticas agudezas, cierta aureola literario-poética, aquí un tanto recargada en las ocasionales voces narrativas en *off*.

El film posee asimismo la particularidad de un marcado trasfondo político-social: mientras que en la novela original de Jaume FUSTER¹ se dirigía una brutal crítica a los especuladores enriquecidos con el estraperlo posbélico y a los turbios y siniestros métodos de la patronal en la dictadura, y más concretamente, en sus últimos años, Benpar traslada la acción a la campaña electoral de 1982, con claras alusiones al recambio de poder de UCD y su herencia franquista, igualmente tomando como centro a un personaje de patrono corrupto que trafica con divisas (el ausente pero omnipresente Romagosa). Sin embargo, el cineasta no se detiene aquí: si el libro de FUSTER insistía en su propia naturaleza de homenaje, respetuoso y autoafirmativo, casi metalingüístico, a la novelística policial clásica, Benpar se permite modificar constantemente esquemas originales de la novela de partida, no siempre para mejorarla ni literaria ni estructuralmente, sino antes bien, para amoldarla a un esquema cinéfilo, también referencial por lo tanto, pero a la postre ajeno al espíritu corrosivo y crítico de la novela. Así, se incluyen una mujer fatal, una historia de amor, un personaje de policía fracasado, y demás lugares comunes o guiños metagenéricos deliberados. El personaje central del libro: un bribón de métodos dudosos, emparentable con la picaresca española tanto como con el antihéroe habitual del thriller, es aquí transfigurado, por obra de la

¹ Véase FUSTER, Jaume (1985): *El procedimiento*. Barcelona: Planeta.

intertextualidad cinéfila, en pelele –un tanto despersonalizado- de una *femme fatale*, a la manera de los films *noir* de Ulmer o Siodmak.

También en la formalización fílmica del relato se renuncia a la novela original: clasicismo de Benpar frente a la dialéctica entre clasicismo y rupturismo que se observa en forma y estructura del libro de Jaume FUSTER.

El libro original, *De mica en mica s'omple la pica* (traducida al castellano como *El procedimiento*), era una novela negra de denuncia, más o menos solapada, de la corrupción de la clase dominante franquista y de la colaboración de la burguesía industrial catalana con el régimen. La primera versión del guión ya se había concluido en 1974, e incluso el productor, Gimeno, había encontrado a un distribuidor dispuesto a proporcionarle un anticipo: José Luis Galvarriato. Sin embargo, este consideró que el libreto no pasaría censura, por lo que propuso a Gimeno y Benpar realizar la que sería la segunda película del director, una comedia en la línea de la entonces harto taquillera *El jovencito Frankenstein*, de Mel Brooks: *El jovencito Drácula*. En 1976, Benpar presentó de nuevo el guión a censura, y la pasó: sólo se le exigió que eliminase la violenta huelga de obreros contra el empresario estafador, y la sustituyese por una de brazos caídos. El rodaje se alargó hasta las segundas elecciones democráticas, cuando en principio la historia se había ambientado en las primeras. Por esta razón, hubo que dotar a la película de una estructura de *flashback*. Por “conflictos ministeriales”, fue preciso cambiar el primer título castellano, *El procedimiento*, por *Dinero negro*.¹ El film conoció dos montajes distintos: uno de 1977 (*El procedimiento*), que se presentó en la sección de Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián de 1978, y el otro, de 1983.

César SANTOS FONTENLA, en su crítica para *ABC* de Madrid, opinaba lo siguiente:

¹ GREGORI (2009), op. cit., pp. 1076 y 1078.

“Es este una especie de, más que intento, pastiche del “cine negro” americano, trasladadas sus coordenadas a la Barcelona del momento. Y del tratamiento de la historia –tanto literario como cinematográfico- se deduce que Benpar conoce bien el género en cuestión y que es particularmente adepto a la manera de hacer de Raymond Chandler. (...) La utilización, que puede parecer excesiva, de la voz en off, cabe pensar que no es un recurso fácil, sino un homenaje al uso y hasta abuso que de ella se hizo en los filmes modélicos del género.”¹

SANTOS FONTENLA dio en el clavo: *Dinero negro* es un *neo-noir* en que predomina la cinefilia (clásica, norteamericana) sobre toda voluntad de continuar, reelaborar o consolidar una tradición propiamente española del thriller. Film abiertamente catalanista y hablado originalmente en lengua catalana, acaso pueda considerarse el primer policíaco autóctono de lo que se ha dado en denominar cine catalán.

¹ 30/6/84, p. 79.

Un hombre llamado Flor de Otoño (Pedro Olea, 1977).

Film emblemático tanto del thriller histórico-político de la Transición cinematográfica, como del *neo-noir*, por su uso del metalenguaje –aquí la representación dentro de la representación- y su tratamiento de temas no tratados por el *noir* clásico: en este caso concreto, la homosexualidad y el terrorismo. Relato de frío y distante clasicismo, que inserta la mirada del espectador en un metalenguaje que enfatiza la teatralidad del juego ofrecido. El argumento de la película es, a su vez, el de un juego de máscaras: Lluís de Serracant, hijo de una ilustre familia de la burguesía industrial catalana, es al mismo tiempo un abogado laboralista, un terrorista anarquista y un cantante travesti apodado “Flor de Otoño.” Lleva, pues, una *triple vida*; la violencia con que se dirimen las contradicciones de clase en la Barcelona alfonsina le lleva a encubrir su ideología revolucionaria ante su familia, al tiempo que la rígida moral sexual imperante (sobre todo en la burguesía de la que por familia y ascendencia forma parte), le obligan también a ocultar su homosexualidad y su actividad artística. Cuando confiesa su orientación sexual a su madre (que lo idolatra), ello da lugar a uno de los momentos más deliberadamente retóricos del film. Tras haberla convencido de que apague las luces, entra en su dormitorio travestido, pero ella le convence de que se deje ver ya con las luces encendidas. Bajo una melodía emotiva, “Flor de Otoño” se despoja de su peluca y se postra ante la madre. A continuación sabremos que a la mañana siguiente esta ha fingido que tal confesión nunca ha tenido lugar. La moral burguesa y la represión política imperantes (incluso el comisario –encarnado por Félix Dafauce- alude discretamente a los ficheros ilegales de militantes obreros, los llamados “archivos del terrorismo blanco”), empujan ineludiblemente a Serracant a jugar un juego de representaciones, que tiene una de sus claves precisamente en la escena de la comisaría. El jefe policial dice estar dispuesto a perdonar sus devaneos en el cabaret y sus

simpatías anarquistas, si da “su palabra, la palabra de un Serracant”, de abandonar tales antros de perdición y tales poco recomendables compañías. La doble moral de una sociedad clasista tiene sus raseros en la hipocresía y el autoengaño. Este alcanza su clímax en el relato en el momento en que la madre, mientras reza una letanía, comienza a repetir “Se va a América”, prefiriendo la mentira a la durísima realidad de la condena a muerte de su hijo. La intensidad emocional del momento viene dada por el uso caligráfico de la cámara: una panorámica de derecha a izquierda muestra a las orantes, finalizando en la madre en primer término izquierda; y un *travelling* in a primer plano, y una posterior panorámica a plano de detalle del periódico, desvelan el hecho de que el personaje finge rezar pero no reza, sino que se autoconviene de una mentira, crudamente desnudada esta por los titulares del diario. En la antesala de la ejecución, un sacerdote narra a los anarquistas (entre ellos, el protagonista) la parábola evangélica del centurión y su esclavo, uno de los hechos más claramente homoeróticos incluidos en los Evangelios. Serracant, descreído, le espeta “¿Se querían?”, pero el cura prosigue el cuento desoyendo intencionadamente las desafiantes palabras del condenado. Represión política y sexual son reforzadas mediante el autoengaño (la madre) y la hipocresía (el sacerdote), ambos amparados en la moral religiosa. Por último, el abogado y terrorista afronta la muerte con los labios pintados: representa, así, su propia verdad, su desafiante homosexualidad, afirmada en un gesto teatral de feminidad ante su último público: los militares (que han establecido el régimen dictatorial de Primo de Rivera) y el cura, ministro de la moral cristiana que pregonaban los mismos artífices de la represión. Representa, pues, paradójicamente, una mentira, un personaje, que resulta ser más real que las mentiras de quienes lo han condenado. Una mentira que es verdad, como la del protagonista de la novela *Thomas el Impostor*, de Jean Cocteau, que muere pretendiendo aparentar que se muere. Al desafío político (y moral) que ha supuesto la

confrontación de Serracant con el sacerdote y con su improvisado “público”, sigue la ejecución en off, en un *travelling* descriptivo del dormitorio vacío de los condenados, mientras estos mueren fusilados (con el sonido de las descargas en la diégesis sonora), y finalizando en plano de detalle de la polvera y el pintalabios de “Flor de Otoño”, imagen, y objetos, que adquieren así una dimensión significativa de repulsa política de la represión, tanto política como sexual. Una afirmación de la vigencia del clasicismo en su potencial simbólico, y en uno de sus recursos más preciados: la elipsis. El gesto de Serracant pintándose los labios antes de marchar hacia la muerte, está inspirado en la Marlene Dietrich de *Fatalidad* (*Dishonoured*, Josef Von Sternberg, 1931), como reconoce el propio Olea.¹

El paralelismo con la doble moral represiva del régimen franquista (al fin y al cabo, continuador ideológico, en muchos aspectos, de la Monarquía de la Restauración y del primorriverismo), es evidente. A este respecto, no es nada casual la aparición en la película de Paco España, célebre travesti de la época dictatorial reciente. Así, el interés de *Un hombre llamado Flor de Otoño* reside principalmente en su capacidad para articular un discurso sobre la moral que respalda la represión política y sexual, vistas como dos caras de la misma moneda.²

El distante relato institucional del film (no exento del preciosismo esteticista del cine histórico que luego habría de ser favorecido por la Ley Miró), pretende también, trazar un retrato colectivo (con abundancia de *travellings* laterales descriptivos y también de encuadres de grupo, en que la profundidad de campo y el juego de términos destacan a los personajes centrales dentro de un contexto histórico-social específico), pero donde

¹ En LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (2006): *El cine de Pedro Olea*. 51 Semana Internacional de Cine de Valladolid, p. 101.

² El hecho de que un terrorista sea al mismo tiempo un travesti, ya es un resumen o puesta en abismo del discurso mismo del film, paralelo a la de que aquel documental emblemático de la Transición que fue *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), obra de un cineasta por aquel entonces vinculado a la militancia gay radical.

se manejan también referentes del cine negro clásico. *Un hombre llamado Flor de Otoño* es una historia criminal, con tintes melodramáticos, ambientada principalmente en los bajos fondos de una gran urbe, y protagonizada por un antihéroe atormentado y trágico. Pero la moral que el film apoya revierte la hegemónica en el cine del clasicismo: apología de la liberación homosexual, y justificación del terrorismo en un entorno altamente represivo y dictatorial, frente al moralismo didáctico del cine de gánsters de la Warner, el cine de “optimismo policial” de William Keighley, o las historias de fracasos, perdiciones y “justicia poética” tan abundantes en el *noir* de posguerra.

La película era adaptación de una pieza teatral de 1972 de José María Rodríguez Méndez, prolífico dramaturgo, narrador y ensayista, en permanente conflicto con la censura del tardofranquismo. Como tristemente anotaba Carlos BALAGUÉ¹: “Incluso se adivina en la lectura de *Flor de Otoño*, un proceso de creación en que para nada cuenta la censura o la proyección pública de la obra, como si Rodríguez Méndez supiera de antemano cuál es su lugar dentro de ese nublado entresijo del teatro hispano.” Hay en la obra original (por entonces no estrenada) una influencia, típica del repertorio de este autor, del sainete y del teatro de Valle-Inclán. Varios críticos (entre ellos, el citado BALAGUÉ) se quejaron de la infidelidad de Olea al texto primigenio, pero lo cierto es que se quiso aprovechar el original para realizar un policíaco de época amoldado a unas coordenadas cinematográficas reconocibles, como el cine negro, el melodrama y el musical -fundamentalmente, la muy exitosa *Cabaret* (Bob Fosse, 1972)-, aunque conservando ciertos efluvios de esperpento (para lo cual se eligió al guionista Rafael Azcona y al actor José Sacristán). Pedro Olea declaraba:

“Luego (Rodríguez Méndez) empezó a decir que yo me podía cargar al personaje. Le escribí una carta asegurando que esa no era mi intención, sino que

¹ En *Dirigido por...*, nº 55, 1978, p. 58.

estaba a favor de la obra, pero lo mismo que él había manipulado la realidad del protagonista añadiendo el final de Von Sternberg y otras cosas, yo iba a modificar la obra teatral para convertirla en una película. Efectivamente, las dos obras no tenían nada que ver. El autor de la obra teatral empezó a hablar mal de mi trabajo.”¹

También se le ha reprochado al film una excesiva corrección expositiva, que no cuadra con la voluntad transgresora de la historia narrada, y las considerables limitaciones de su proceso de producción, dañinas para la reconstrucción histórica pretendida.²

¹ LÓPEZ ECHEVARRIETA (2006), op. cit., pp. 101 y 103.

² José Enrique MONTERDE, en ANGULO, Jesús; F. HEREDERO, Carlos; y REBORDINOS, José Luis (eds.) (1993): *Un cineasta llamado Pedro Olea*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital, p. 48.

El huerto del francés (Jacinto Molina, 1977).

El film más deudor del universo de Gutiérrez Solana de cuantos integran la obra de Jacinto Molina/ Paul Naschy, confeso admirador del pintor y escritor español.¹

Como en *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), se hermana la descripción de una España negra con elementos propios del terror y el thriller *subgenéricos*: el zoom retórico, diversos tipos de subrayado narrativo –planos de detalle e insertos recurrentes, formantes musicales efectistas, algunos diálogos deliberadamente redundantes-, dentro de una retórica sensacionalista propia del *cinema bis*, y más aún, del fantaterror italiano y su pariente cercano, el llamado “terror de pipas” celtibérico. Ello alcanza su culmen en el asesinato de un personaje, rematado en un plano subjetivo en que un chorreón de sangre recorre, y filtra, la imagen.

La banda sonora de Ángel Arteaga (compositor más o menos habitual en la filmografía de Molina), incluye una canción-obertura en los rótulos de crédito iniciales con letra explicativa de la cantautora Rosa León, parafraseando –no se sabe si voluntariamente- las canciones didácticas y épico-críticas del teatro de Brecht.

Las huellas del *giallo* de Mario Bava pueden apreciarse en el barroquismo y retorcimiento estético-narrativo del film: los cambios expresionistas de iluminación en un mismo plano, la truculenta estridencia de algunos momentos –como el citado plano subjetivo de la víctima-, etc., aunque los homicidios, fuera de la provocación morbosa que puedan buscar en determinados momentos en el espectador, no se regodean en la complacencia esteticista y barroca a ultranza, del cinema de crímenes italiano. En lo que a ello atañe, la película, consciente y hasta amaneradamente ibérica, busca una estética de la sordidez y lo brutal, también barroca a su manera, y en este caso próxima al cómic: el cine B es *cultura popular*, y aquí se establece un sólido puente, explícito además,

¹ Véase NASCHY, Paul (1997): *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos Editor, pp. 29-31.

entre el viejo romance de ciego y una narrativa forzosamente heredera del *pulp* y el cómic. Lo cierto, no obstante, es que no se cultiva la plástica decadente y el erotismo tanático de la destrucción (esa unión sexo-muerte que tanto obsesionaba a los surrealistas) propia del horror y el *giallo* transalpinos. En el aspecto técnico el film mantiene también ciertos parentescos con el *giallo*: *El huerto del francés* es una de las escasas películas españolas rodadas en el sistema anamórfico italiano Technovision ideado por Henryk Chroschki a comienzos de los 70.¹ Aunque con posterioridad a 1975 el Techniscope, tan vinculado al *giallo*, se había ya abandonado –al menos en España–, el Technovision proporcionaba igualmente una relación de aspecto superpanorámica 1:2'35, lo que en este film incide en una composición de encuadres y un tratamiento estético similares a los de esa corriente filmica transalpina.

Filtro, pues, de la estética de la España negra –remitiéndose a uno de sus puntales de referencia: el romancero criminal–, por el tamiz de un thriller de bajo presupuesto en incipiente declive, *El huerto del francés* constituye una de las pocas piezas de un cine de género autoafirmativamente español.² Dentro de sus reconocibles defectos y de su voluntad comercial-explotativa (incluyendo desnudos y escenas de sexo del mito erótico epocal Ágata Lys), *El huerto del francés* participa –como la arriba citada *Una vela para el diablo*–, de una voluntad de españolización del cine de género, que ha constituido una anomalía de deficiente continuidad en nuestro cine, carente siempre de tradiciones autóctonas verdaderamente sólidas.

El lanzamiento comercial del film seguía la estela habitual del thriller de explotación tan en boga en el período previo de 1969-1975. Así, una de sus *taglines* o frases

¹ Véase: <http://www.cinematographers.nl/FORMATS3.html>

² Véase también al respecto CAMILO DÍAZ y VIGIL, en NASCHY (1997), op. cit., p. 263.

promocionales rezaba: “¡En “el huerto del francés” sucedían todas las cosas que estaban penadas por la ley! Sexo... amor... sadismo... homosexualidad...”¹

En *ABC* de Sevilla, el film recibía una crítica nada favorable (con el error garrafal de tomar a Jacinto Molina y Paul Naschy por dos personas distintas, lo que viene a certificar el absoluto desconocimiento de este cine y este cineasta por parte de la crítica diaria de la época):

“Jacinto Molina, con la colaboración de Paul Naschy, ha reconstruido lo esencial del suceso, los crímenes del huerto, recurriendo a la truculencia –introduciendo secuencias tremendistas como la de un falso aborto- y sumándole gratuitamente erotismo, con las relaciones del protagonista con diversas mujeres. El relato, centrado en la casa, acentúa los tintes sórdidos y avanza indeciso, con una caligrafía de matices sombríos, atentos exclusivamente a impresionar al público, lo que consigue en ocasiones.”²

Por su parte, un crítico que firmaba como PC, escribía, en *ABC* de Madrid:

“El producto resultante del trabajo de Jacinto Molina como coguionista y director, además de principal protagonista, es una película torpe, desmañada y que quiere ser efectista, con algún erotismo ingenuo y superficial, y una interpretación desigual, mal conjuntada, que tanto se debe a la inexperiencia del realizador como a la escasa definición de los personajes. Hay, con todo, algún momento en que la truculencia de lo que se cuenta llega a producir impacto en el espectador, aunque sea a base de acumular tremendismos, pero dominan el conjunto la mediocridad y el narcisismo de Molina-Naschy...”³

¹ *La Vanguardia*, 28/3/78, p. 48.

² *COLÓN*, 28/10/77, p. 43.

³ 13/6/78, p. 85.

***Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977).**

Ficción ejemplar del peso de la temática histórico-política en el thriller de la Transición cinematográfica española. Fría y distante narración del caso real de Aurora Rodríguez Carballeira, madre mesiánica, paranoica y megalómana, que quiso erigirse en Pigmalión de su propia hija para convertirla en redentora de la mujer oprimida, y la destruyó cuando esta defraudó sus expectativas. Desde la dramaturgia a la distante planificación, todo parece destinado a imposibilitar cualquier identificación con los personajes: el glacial relato institucional en que transcurre la película se pone al servicio de un puro despliegue de los hechos para brindar la reflexión del espectador, casi a la manera del didactismo brechtiano. Tal disposición de los hechos se articula a tres niveles: primero, las circunstancias personales de la locura de Aurora, su proyecto mesiánico, y la relación posesiva con su hija; segundo, el contexto político de las organizaciones de la izquierda republicana y sus contradicciones; y tercero, la situación de opresión de la mujer que todavía subsistía en las circunstancias sociales de la II República, tal vez uno de los escasos períodos de esplendor del feminismo en nuestro país (aunque debe matizarse que la película está ambientada durante el Bienio Negro o período derechista del régimen: según subraya el personaje del abogado defensor: “La República ha sido traicionada”). Para el despliegue de todos estos elementos cara, precisamente, a la reflexión crítica, se escoge el vehículo posiblemente más apropiado al caso: el thriller judicial. Los *flashbacks* propiciados por las declaraciones de los testigos y la imputada provocan sospecha al espectador: son ambiguos, y a menudo posiblemente mentirosos, como en *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). En un momento determinado, la asesina está mintiendo y se retracta de su testimonio. Cuando lo hace, un rápido barrido nos conduce desde el falso *flashback* a la sala del Tribunal. El espectador está aquí como jurado, no como parte ni testigo: es posible que los testigos e implicados mientan, y

nuestra posición consiste, pues, en juzgar críticamente lo que se nos relata, no en someternos a ello. El relato institucional del film, su clasicismo, es meramente formal, no se corresponde con sus intenciones ni su discurso: de ahí que las protestas de algunos críticos e historiadores sobre el presuntamente inadecuado clasicismo de la cinta, sean acaso improcedentes.¹

Mi hija Hildegart es una meditación sobre el fanatismo político, y sobre las deformaciones mentales y patologías sociales a que conduce un contexto social aberrante. La alienación del personaje central es el producto de la opresión de la mujer, y de su postergación y humillación en la sociedad patriarcal. De ello surge una proyección ideológica pretendidamente emancipatoria, pero en realidad enfermiza, y finalmente índice de los extremos de violencia e irrealismo a que pueden llegar ciertos utopismos de izquierda... al menos según el discurso del film. En su apasionado testimonio judicial, Aurora llega a afirmar: “Yo quería que Hildegart fuera la generadora de seres anarquistas integrales.” El filicidio es perpetrado a consecuencia de la rebelión de la hija contra su Pigmalión, una mujer de ideas socialistas utópicas que, sin advertirlo en su locura, se ha convertido en el nuevo opresor. Antes de cometer el crimen, la asesina lee un texto periodístico de Hildegart en que se afirma: “Caín es el símbolo del progreso”: precisamente, será el fanatismo cainita el que lleve a la madre a asesinar al fruto de su propia carne y sangre. La adyacencia de dramaturgia y montaje ha construido un elemento central en el discurso de la película: el ciego y violento fanatismo que conduce al crimen, en prefiguración alegórica de la Guerra Civil. Y ello

¹ Carlos Balagué, en *Dirigido por...*, nº 47, septiembre de 1977, la acusaba de portar “el más aséptico academicismo” (en CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra, p. 302). Asimismo, FREIXAS (en ANGULO, Jesús, y LLINÁS, Francisco (ed.) (1993): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, p. 74) escribiría lo siguiente: “A la extrema radicalidad de *¡Bruja, más que bruja!*, sigue el mullido conformismo de *Mi hija Hildegart*, tan académica que no parece un film de Fernán-Gómez. (...) Una escritura impersonal, un ritmo premioso, una realización plana, contaminada de atonía narrativa determinan su categoría de celuloide rancio (...) La vinculación entre la implicación y la distancia (un falaz “brechtianismo”) se resuelve en una frialdad que no permite ahondar en las contradicciones suministradas por los personajes, específicamente en el enfrentamiento entre madre e hija.”

en un momento histórico-político como la Transición española, en que la violencia política parecía tambalear el proceso de reformas que había de conducir a un régimen de tipo liberal: la oportunidad política del film es indudable, y el paralelismo con el anterior momento democrático-liberal del país (los años 30) era evidente, pero además se integraba en una cierta desmitificación de la izquierda de preguerra y un exorcismo de los fantasmas de la España republicana y bélica, que tanto pesaban aún sobre la memoria e ideología de los españoles en aquella coyuntura... La disertación final del abogado defensor (un militante republicano federal) es en gran medida verbalización clara del discurso del film: “(...) Me atrevo a decir que Aurora Rodríguez es una personalidad anormal, aunque fácilmente habrán advertido los jurados que posee una singular grandeza dentro de su error (...) Me atrevo a decir que su manifiesta paranoia ha desviado a Aurora del recto proceder, pero muy pocas veces la ha desviado del recto pensar. Todo crimen tiene un inductor. ¿Quién es el inductor del crimen que aquí estamos juzgando? ¿No puede serlo la sociedad, el pueblo a quien, como muy bien ha dicho el representante del Ministerio Fiscal, representan los dignos jurados? Yo pienso que ha sido esa sociedad, ese pueblo, las costumbres, la moral, quizá incluso las leyes de esa sociedad y ese pueblo, quienes han trastornado el cerebro de mi defendida. Piense ahora esa sociedad si en nombre de esas leyes sería justo que solicitase una condena para una enajenada mental de cuya enfermedad es la causa.” Ante la respuesta del Presidente del Tribunal de que no debe dar “respuestas capciosas” ni “convertir en tribuna política esta Sala de Justicia”, el abogado replica que “Es imposible intervenir en esta causa sin referirse a la política y a la moral.” La conclusión del jurado no podrá ser más desoladora: la filicida no es condenada al psiquiátrico, sino a la cárcel “por delito de parricidio, con los agravantes de premeditación y alevosía”: es encarcelada como un delincuente común más, lo que corrobora la obtusión de la sociedad

denunciada por el propio defensor. De este modo, en su conjunto *Mi hija Hildegart* deviene una de las más elocuentes formalizaciones filmicas de la conocida frase de la dirigente feminista radical Carol Hanisch: “Lo personal es político.” La psicosis paranoica de Aurora, su condición clínica de madre psicótica, es caracterizada de forma coherente en el film, con el motivo recurrente de la muñeca –que será precisamente el que abra la narración-: se condiciona a la niña a la ineludible misión vital de ser madre, y ella considerará a su hija no como un ser independiente, sino como parte de sí misma. Cuando la muchacha pretenda emanciparse de las ansias maternas, la respuesta de la madre psicótica ante la frustración de su misión vital será destruir a la hija cosificada.¹ En el film se insiste, pues, en las patologías psiquiátricas como hijas de la circunstancia social, ergo colectiva, del individuo.

Cuando el juicio finaliza, un montaje sonoro de anticipación está introduciendo, en abierta antítesis con las imágenes del juzgado, el himno anarcosindicalista *A las barricadas*, lo que enlaza con, y desemboca en, una secuencia de milicianos populares liberando en 1936 a las reclusas de la cárcel de mujeres donde está recluida Hildegart. Entretanto, la voz en off extradiegético del narrador (significativamente, el autor de la novela-reportaje original, el anarquista Eduardo de Guzmán... interpretado para la ficción por un actor, Manuel Galiana) relata, con subrayado acaso innecesario, esa excarcelación masiva de presidiarios tras el estallido de la Guerra. Aquí se produce el único momento en que la, antes deliberadamente gélida, realización de Fernán-Gómez, “toma partido”: esta espontánea y caótica amnistía es en buena parte relatada en una sucesión de ángulos holandeses y algunos planos enfáticos con rápidos y nerviosos

¹ Entrevista con Juan Ramón Mosquera Lucas, Licenciado en Psicología Clínica y terapeuta, el 23/1/2015. Asimismo pueden consultarse dos textos canónicos al respecto de la psicosis: FREUD: “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente”, recuperado de:

http://clinicadelosocial.weebly.com/uploads/6/6/9/1/6691816/caso_schreber.pdf

Y también: LACAN, Jacques (1984): *El seminario, n° 3: Las psicosis*. Barcelona: Paidós Ibérica.

movimientos de cámara: ahora es “la realidad misma” la que se ha vuelto loca. La demencia de Aurora fue presagio y sinécdoque del general enloquecimiento de la sociedad española que sólo pudo desembocar en la violencia extrema de la contienda cainita...

Un curioso brochazo de esperpento desentona en el conjunto de la narración: la escena de la verbena, en que unos individuos juegan en una barraca al “Pim Pam Pum de París”, juego de puntería a la par que espectáculo denigrante, consistente en acertar a mujeres en ropa interior. “No estamos en el Callejón del Gato, donde unos espejos deforman la realidad: esto es la realidad auténtica”, subraya Aurora. En este momento, el guionista Azcona y el director Fernán-Gómez parecen sostener que el esperpento es de por sí el más fiel reflejo de determinadas realidades españolas. Un estilema, y postura estética, verdaderamente característica de las respectivas filmografías de ambos creadores.

Obertura y cierre del relato remachan la visión de Fernán-Gómez sobre los hechos históricos narrados. Ambos transcurren en un bar de alterne, donde un Eduardo de Guzmán incluido en la ficción, describe a las chicas la historia verídica de Hildegart. Los comentarios de ellas respecto a los pormenores de la historia se pretenden lejanos a las aberraciones de aquella sociedad, pero a los ojos del espectador, sólo confirman la continuidad de estas. En el cierre, el personaje del narrador se retira del bar, pero antes se detiene a mirar a las chicas: ello da lugar a un contraplano, un plano de conjunto donde observamos a las chicas víctimas de la misma degradación social que padecían las presas del “Pim Pam Pum de París” o las compañeras reclusas de Aurora. Asqueado, el personaje hace una bola con sus escritos y se los arroja. Después de tanto tiempo, desde los años 30 hasta los 70, la sociedad española no ha cambiado en su esencial naturaleza opresiva y patriarcal: a la respuesta activa contra ello, con su locura mesiánica y su esperanza revolucionaria, sólo ha sucedido la desesperanza y el asco. La

pelota de papel arrojada contra las chicas de alterne es un significante claro: estas mujeres siguen siendo las mismas muñecas del Pim Pam Pum que eran en la España prebélica.

En principio, la película fue un encargo de 1973 del productor Alfredo Matas a Fernán-Gómez, a consecuencia del éxito de la edición de la novela *Aurora de sangre* en 1972, pero la divergencia de puntos de vista obligó al cineasta y su colaborador Azcona a modificar totalmente el guión. Finalmente, director y libretista llegaron a la conclusión de que sería preciso dotar al film de una apariencia de objetividad. Según declaró Fernán-Gómez: “Con esa idea de frialdad y con mi miedo, la película quedó excesivamente externa y la frialdad acabó en gelidez.”¹

Sea como fuere, tratábase de un discurso extremadamente incómodo, imposible de reducir al mero panfletismo o siquiera al alegato ideológico, y padeció un sonoro fracaso de crítica, pero pudo participar en el Festival de San Sebastián, y en taquilla obtuvo unos aceptables resultados económicos.²

¹ CASTRO DE PAZ (2010), op. cit., pp. 300-302. Además, el mismo autor (Op. cit., p. 303) escribe que las imágenes de la cinta “demuestran una verdadera frustración y un profundo desajuste entre intenciones y muy limitados resultados.” El propio Fernán-Gómez consideraba a la película, cinematográficamente hablando, como su “fracaso más grande y evidente.” (Ibid., p. 303).

² “Fernán-Gómez, director maldito”, en FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2004): *Mi hija Hildegart* (DVD), Madrid: Divisa.; y CASTRO DE PAZ (2010), op. cit., p. 303.

***Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).**

El clásico fundacional del cine quinquí, ofrecía todas las claves conceptuales y estéticas de este: partiendo del viejo esquema descriptivo de una carrera criminal –heredado del cine de gánsters de la Warner- se realizaba una apología del orden social, si bien ribeteada, aquí, de una crítica moralista católica y paternalista, a la dureza e incompreensión de la policía con el delincuente juvenil. Asimismo, se entroncaba curiosamente con formas filmicas nacidas del neorrealismo y las nuevas cinematografías de los 60 (actores no profesionales, decorados naturales, e incluso algunas escenas filmadas cámara en mano, en estilo deudor del reportaje), y del cine de acción norteamericano coetáneo, así como de la elaboración autóctona de la tradición filmica del thriller por el *poliziesco* italiano de los 70... Amén de ello, el parentesco literario del cinema quinquí con la novela picaresca (incluyendo el doctrinarismo católico de un Mateo Alemán y un Vicente Espinel, por ejemplo) parece indiscutible. Tan complejo mosaico de referentes se ponía al servicio de una ficción deliberadamente popular, incluso con rasgos narrativos ocasionales de melodrama.¹

La cinta halló una acogida favorable en la prensa diaria, que colaboró en su lanzamiento comercial. Ángeles MASÓ escribía, en *La Vanguardia* lo siguiente:

“Los jóvenes que José Antonio de la Loma ha empleado como principales protagonistas de *Perros callejeros* hablan en su propia jerga en la cinta. No son profesionales. Son buenos actores y al decir del realizador no ha tenido problemas para dirigirles en lo que es un trabajo nada fácil y sobre todo delicado.

Pero José Antonio de la Loma tiene en su historial buenas razones para entrar en

¹ Curiosamente, la híbrida forma filmica del cinema quinquí, así como su discurso moralizante y populista inherente, es universal y conoce correlatos en Latinoamérica: así, el *narcocine* mexicano, con clásicos propios como *La banda del carro rojo* (Rubén Galindo, 1977), o la considerada una de las obras mayores del cine venezolano: *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976); o también en Grecia, como atestigua, verbigracia, *Punto sin retorno* (*I strofi*, Yanis Dalianidis, 1982), entre otros países. Además, y para extremar la coincidencia, una de las estrellas del *narcocine* azteca, y coprotagonista del primer título citado, Fernando Almada, habría de encarnar al mismísimo José Antonio de la Loma en la secuela inmediata de *Perros callejeros*.

este tipo de temas. Por una parte, su antigua dedicación al magisterio. Y por otra el ser el autor de una novela semejante, “Sin la sonrisa de Dios.” De la Loma es un profesional consciente y en este caso, su dedicación a un tema tan humano dice mucho del concepto que el cine le merece, como un arte al servicio de la sociedad.”¹

De la Loma declaraba a *Blanco y Negro*:

“*Perros callejeros* es, más que una película, una parte de mi vida, porque nunca se habían entremezclado tanto el cine y mis experiencias personales. No sólo durante el rodaje, sino hasta mucho después, hasta hoy mismo... He continuado en con los chicos del filme y me he visto envuelto en nuevas peripecias que casi podrían servir para otra película... Recordaréis que, a los pocos días del estreno, los chicos se vieron envueltos en una acusación de asesinato.”²

El masivo éxito comercial de la película originó dos secuelas, *Perros callejeros 2* y *Los últimos golpes del Torette*. Como testimonio de su impacto sociológico quedan ciertos detalles harto llamativos de *Perros callejeros 2*: esta metalingüística secuela arrancaba con la proyección privada de la copia cero del film precedente, con la presencia del propio Torette y del mismísimo José Antonio de la Loma, convertido en personaje dentro de la ficción, interpretado por un actor: la estrella del cine B mexicano Fernando Almada. Así se construye el universo ficcional de la película sobre el supuesto de que la realidad misma la supera y rebasa: las peripecias de los quinquis desbordan la pantalla, y la narración se autoafirma así como espejo de lo real: como hiperreal. Esta será la clave de la saga *Perros callejeros* y de gran parte del cine quinquí: la fusión de un verismo y un naturalismo incluso fotográfico, heredados de las corrientes cinematográficas arriba citadas, con los códigos del cine de acción. Irónicamente, el

¹ 27/7/77, p. 52.

² PÉREZ OROZCO, 26/7/78, p. 52.

verosímil articulado en dependencia de códigos convencionales y genéricos, termina chirriando. Entra en abierta y flagrante contradicción con el verosímil propiamente naturalista esgrimido, y ello delata excesivamente las costuras del artificio del film: esa búsqueda de la síntesis entre el policíaco de acción y un cinema realista con ribetes de denuncia.

***Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977).**

Thriller absolutamente sensacionalista, oportunista incluso en su panfletismo (ejemplares las imágenes de archivo de las manifestaciones, viradas en rojo, y con voz en off femenina en tono de mitin). Explícita y machacona en su discurso (pena de muerte al violador), epítome de los terrores ciudadanos asociados a la inseguridad callejera y a la figura del quinquí, bebía de la *rape-movie* (película de violaciones) de los 70, aún entonces en auge gracias al éxito mundial de *La última casa a la izquierda* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), también notoria por su sensacionalismo con respecto a los ambientes juveniles y marginales. Al igual que en tales referentes, el frecuente uso de la cámara en mano suele dar a las escenas de sordidez y violencia un inquietante matiz de cine directo, cuyo fin, por supuesto, es sobrecoger y epatar al espectador¹. Los violadores son personajes planos, casi abstracciones, seres únicamente definidos por su perversidad, que devienen así personificación del delincuente sin rostro que alimenta los terrores del ciudadano anónimo y de los demonios de la inseguridad ciudadana, sencillamente seres viles portadores del crimen, a los que es preciso destruir para que reine la paz y la seguridad en las calles. Estos violadores parecen vivir únicamente para el mal, sin que se esgrima o presente raíz social o psicopatológica alguna para siquiera explicar el por qué de sus conductas. La única respuesta posible al crimen es, pues, la venganza o la represión. El mal de estos criminales es casi telúrico o metafísico, pues carece de explicación material. Sus fechorías sólo pueden derivarse del libertinaje, es decir, de un mal uso de la libertad, y también de la moderna degeneración

¹ Esta pretensión de naturalismo cuasi semidocumental choca con el hecho de que el film fue rodado *en mudo*, a buen seguro con una Arriflex IIC, y doblado a posteriori, lo que produce más bien una sensación de convencionalismo genérico difícil de casar con la no-estética verista heredada de la *rape-movie* norteamericana... Sea como fuere, queda como testimonio de la influencia del cine directo en la cinematografía española de explotación, a través de cierto cinema norteamericano independiente, estrenado en nuestro país en los circuitos de clasificación "S" (la generación de los llamados *Exploitation Independents*: George A. Romero, Tobe Hooper, Robert A. Endelson...) (A este respecto, véase THROWER, Stephen (2007): *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independents*. Surrey: FAB Press).

de las costumbres. Ello es lo que viene deduciéndose de la mayor parte de los discursos del cine de extrema derecha de la Transición, con respecto a la figura del delincuente. Sencillamente hay más crimen porque hay más libertad, o, lo que es lo mismo, menos represión.¹

Según COMAS a propósito de la película de Iquino:

“Trae consigo un nuevo endurecimiento de las escenas de sexo y violencia, inspirándose vagamente en hechos reales, justificándose como siempre con supuestas intenciones críticas y moralizantes, aunque los desnudos gratuitos o el detalle de las violaciones pongan en duda una vez más esas intenciones.”²

En su día, el film dio lugar a enconadas críticas, unánimemente descalificatorias, que incluso adquirieron visos de dura y grave controversia moral y política³. Así, Octavi Martí escribía para *Tele Express* (31-5-78): “...hay en el discurso populista de Iquino una grosera mezcla de elementos y su tono es el de un populismo reaccionario –en Francia sería calificada de poujadista- expresado siempre de manera transparente, siguiendo la lógica del sentido común. Cuando abandona esta lógica de jugar con las reacciones primarias, Iquino se pierde.” Elvira Roca-Sastre, para *Mundo Diario* (2-6-78): “Iquino sabe mucho de películas de denuncia y no puede haber confundido las tragedias de la violación con un manual sado-porno.” O el propio Ángel Comas (*Cataluña Express*, 31-5-78): “Tras la forma simplista y falsa con que se ha tratado un tema de tanta importancia, ¿no nos encontraremos con una incitación a la violación como forma de dar salida a inhibiciones personales?”⁴

¹ Así por ejemplo, en el film fantaterrorífico *Más allá del terror* (Tomás Aznar, 1980), se llegaba al extremo de pedir para los esquemáticos personajes de quinquis asesinos y degenerados, un castigo sobrenatural que los exterminase en justo pago a sus inenarrables transgresiones morales, entre ellas, el haberse mofado de las ceremonias católicas en un recinto sagrado...

² COMAS, Àngel (2003b): *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes, p. 299.

³ Op. cit., pp. 300-301.

⁴ Ibid.

Precisamente, el lanzamiento comercial del film parafraseó las formas epocales del periodismo de crónica negra: así, en un recuadro de la sección de espectáculos de *La Vanguardia* (13/6/78), figuraba una falsa noticia de sucesos con las fotos de unos supuestos delincuentes detenidos (en realidad, los actores que en la película encarnan a los violadores), con el siguiente llamativo e impactante texto:

“HAN SIDO DETENIDOS. Madrid, 12-V-78. Una banda de indeseables violadores que atacan a indefensas mujeres, ha sido detenida por la Guardia Civil. La operación se ha llevado a cabo tras un largo tiroteo en una gasolinera que intentaban atracar. Los detenidos, todos menores de edad, son “El Quinto” P. L., “Rubiales” A. M. S., “Rafa” R. E. S. y la “Lagarta”, amiga de todos ellos, que está embarazada. Entre los raptos y violaciones posteriores se encuentra Elisa Bermes Reyes, que además fue asesinada vilmente. Una manifestación multitudinaria acompañó al féretro de la infeliz menor hasta el camposanto, con pancartas denunciando: Abajo “Los Violadores del Amanecer”, y “Contra violación, castración. Véala en el cine Regio Vistarama Palace.”

De este modo, la voluntad sensacionalista del film de constituir un testimonio directo, verista y entrelazado con el amarillismo de la crónica negra de la época, llegaba hasta sus propias campañas publicitarias. El interés de *Los violadores del amanecer* reside, hoy, más que en su dudosa calidad cinematográfica, en su contexto fílmico y sociológico, y en la airada respuesta moral que ha causado en la crítica, un rechazo ético que corre parejas con el vituperio estético de la cinta.

***El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978).**

Documental emblemático de la Transición cinematográfica española, pero también de cómo ciertos estilemas del thriller fueron incorporados a un acervo común, hasta el punto de alcanzar, aquí, al cine de no-ficción. Más o menos como ya afirmaba Carlos LOSILLA,¹ adoptaba una estructura, e incluso algunos aspectos formales, propios del cine policíaco: formantes musicales de suspense, las declaraciones sobre el homicida antes de presentarlo, su carrera criminal, la reconstrucción (ficcionalizada) del doble crimen en plano subjetivo (o incluso en negro, cuando el asesino recuerda que avanzaba con los ojos cerrados), etc.

José Luis Cerveto, “el Asesino de Pedralbes”, es un proletario alicantino de familia muy humilde que inicialmente vivía en condiciones infrahumanas en una casucha (“una cuadra”) en uno de los peores barrios de Alicante; maltratado en un internado religioso para niños pobres y víctima de abusos sexuales en un reformatorio, pasará luego a vivir una vida sin rumbo, desempeñando diversos oficios obreros hasta entrar a servir en una casa burguesa... Vida, pues, ejemplar de las condiciones ambientales de miseria, violencias y oprobios en que hubo de sobrevivir gran parte de la clase trabajadora española bajo el franquismo (las numerosas viviendas indignas, la represión, etc), *El asesino de Pedralbes*, al igual que, de otro modo, *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), es una parábola sociopolítica en la forma de un thriller, con idéntico discurso: la búsqueda desesperada de la liberación en el crimen por parte de un paria social, aunque aquí ello viene matizado, de un lado, por la imposibilidad de una identificación moral con el criminal (un ser perverso y engañoso, que además es pederasta); y, del otro, complementado y enriquecido con la afirmación de la

¹ “El asesino de Pedralbes”, en PÉREZ PERUCHA (ed.) (1997), op. cit., pp. 795-796.

imposibilidad del relato fílmico (al menos en su vertiente documental) de penetrar verdaderamente en los recovecos más tortuosos de la mente humana.

Además, en el documental de Herralde se hace constante hincapié en las instituciones educativas y correccionales y su aparato de pedagogos y científicos sociales (criminólogos, sociólogos, psicólogos) como meros servidores y reproductores de un poder y una situación estructural previos: no en vano, la conclusión narrativa y discursiva del film desemboca en un primer plano congelado de Cerveto entre rejas mirando con recelo a la cruz del encuadre: es decir, a nosotros, a la sociedad que lo teme y aborrece; pero también a la cámara, a quienes van a reconstruir, mediatizar y narrar sus vivencias cara a esa sociedad. Y es que ahí reside también una de las claves principales de la película: del mismo modo que, desde la ficción, lo fue el primer film de Herralde, *La muerte del escorpión* (1975), este documental es una deconstrucción, una disección del policíaco¹, y también, por extensión, del relato *pulp*, sensacionalista y del periodismo amarillo de sucesos, tan en boga durante el franquismo con cabeceras como *El Caso*: así, la narración se abre en gran medida con titulares periodísticos. Además, Herralde reconoce la influencia de la emblemática novela-reportaje policial de Truman Capote *A sangre fría*, en el procedimiento de encuesta seguido para su elaboración, y también en el hecho de prescindir de toda consideración o apostilla moral.²

La continuidad temático-conceptual con la ópera prima del director se explicita en el hecho de que se toman fragmentos de la banda sonora de la primera para este documental. Por su parte, sugiere LOSILLA que el plano congelado que cierra el film alude a la impenetrabilidad de la laberíntica mente de Cerveto...³

¹ Op. cit., p. 797.

² MARTÍ (2011), op. cit., p. 99.

³ Ibid.

Nada de ello viene a significar, no obstante, que esta sea una película formalista o esteticista: no puede serlo, ya que antepone (ya desde las advertencias preliminares) la autenticidad, fuerza e importancia de los testimonios, a una búsqueda de la belleza formal o de un cierto artificio metagenérico. Uno de los más importantes y apasionados testimonios de Cerveto es prestado en un plano fijo que está desenfocado, como de hecho indica un subtítulo sobreimpreso en pantalla.

El rodaje de la cinta conoció toda suerte de avatares problemáticos: ante el asesinato del Director General de Instituciones Penitenciarias Jesús Haddad por los GRAPO, hubo que pedir permiso para rodar en la cárcel a su sucesor, Carlos García Valdés. Por si fuera poco, el primer día de trabajo los presos organizaron un motín, pues creían que iban a ser objeto de una manipulación.

Rodada en Super 16 mm¹ e hinchada a 35 mm panorámico (1: 1'66), su voluntad de “retrato narrativo” dramatizado llevó al operador Jaume Peracaula a crear determinados efectos lumínicos, lo que tuvo que hacer rebotando luz en sábanas blancas en las paredes de las celdas, por falta de recursos en la producción.

El visionado de la película fue limitado exclusivamente a mayores de 18 años, pues la Subcomisión de Calificación consideraba que incitaba “a la violencia y los abusos deshonestos con niños.” Poco antes de su estreno, tuvo lugar un debate al respecto en el Colegio de Abogados de Barcelona (entre dos senadores, dos letrados y un médico), y

¹ El Super 16 es un formato de rodaje, antaño muy empleado por el NCE (y por algunos operadores de la *Nouvelle Vague*, como el primer Néstor Almendros), que permitía obtener una ratio de pantalla de 1: 1'68, muy útil si se quería luego adaptar el film, bien al formato cuadrado televisivo de 4/3 (1: 1'33), bien al panorámico de compromiso de 35 mm: la ratio 1: 1'66. *El asesino de Pedralbes* es uno de los escasos largometrajes españoles posteriores a 1969, que se rodaron en este formato. Ello se debe seguramente a razones de premura presupuestaria, pero el posterior hinchado a 35 mm en el positivo incrementaba considerablemente el grano de la imagen, y contribuye a la estética visual sucia y sórdida de la película, como de otro modo sucedía en determinadas producciones independientes norteamericanas de horror, tales como *La matanza de Texas* (*The Texas Chainshaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974). (Al respecto del Super 16, véase TORÁN, Enrique (1999): *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*. Madrid: Síntesis).

las autoridades penitenciarias prohibieron que Cerveto y sus compañeros de la prisión de Huesca pudieran ver el film.¹

El eco social de la obra (representante oficial de España en el Festival de San Sebastián de ese año), llevó a la publicación por la editorial Tusquets de los diarios de Cerveto en 1979.

¹ Op. cit., p. 99.

***Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978).**

Intento de conciliar inquietudes sociopolíticas propias del cinema de la Transición española, con elementos populares, fundamentalmente el vehículo genérico del policíaco, caso que se dará en otras muchas producciones de la época.

Con uñas y dientes es un film político vertebrado sobre una estructura guionística, y una forma filmica, propios del thriller clásico: incluso las numerosas caligrafías de la cámara (*travellings*, panorámicas, barridos) se emplean para dotar al relato de una mayor espectacularidad; también participan de esa intención los movimientos internos al encuadre, o el agresivo comienzo (con una paliza a la cámara/al espectador, tributaria del cine de Fuller, y más concretamente de *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, Samuel Fuller, 1964), aunque también según Juan Miguel COMPANYY,¹ alusiva al concepto eisensteiniano de “cine-puñetazo”). Asimismo, la planificación en escorzos nos hace interactuar de algún modo con los hechos narrados y el discurso articulado, para reflexionar sobre ellos. Ello alcanza el extremo de someter a revisión nuestra habitual contemplación de la violencia filmica: de este modo, en la difícilmente soportable escena de la violación, tanto el distanciamiento con los hechos, como la ocasional identificación con la mirada de uno de los agresores (con un tiro de cámara que bien puede asimilarse a un plano subjetivo) evitan deliberadamente toda complacencia con lo que se está relatando, así como suscitan un rechazo moral del espectador a lo que ve.

El influjo de Brecht sobrevuela toda la cinta: el distanciamiento reflexivo, los diálogos didácticos (como el del enfrentamiento entre el obrero reformista –Fernando Chinarro– y el revolucionario –Fidel Almansa– en una asamblea de fábrica), e incluso la canción explicativa como obertura en los rótulos de crédito iniciales. Sin embargo, José María

¹ En *Dirigido por...*, nº 64, 1979, p. 58.

LATORRE acusaba al film de un despliegue de recursos narrativos convencionales y tipificados, acrítico e irreflexivo con tales resortes.¹ Por su parte, la naturalidad pretendida en el tratamiento del sexo, presagiaba la siguiente, y última, película de Viota, *Cuerpo a cuerpo* (1982), precisamente centrada en las relaciones sexuales.

Discurso de ruptura de las maniobras políticas realizadas desde arriba por Estado, patronal y partidos políticos mayoritarios durante la Transición, describía un recambio de poder desde la vieja burguesía franquista, representada por el emblemático Alfredo Mayo, viejo galán de CIFESA (con métodos violentos y terroristas contra los discrepantes) a una nueva y *uropeizada* tecnocracia, fácilmente identificable con UCD. Pero este discurso se articula con una frontalidad carente de ambages, que pretende, como ya se ha señalado, invitar al espectador a la participación y la reflexión. Así, uno de los personajes centrales (significativamente, una profesora de Historia), plantea el bipartidismo de la Restauración canovista como una forma de recambio político en el seno del bloque de clases dominante, para que este pudiera perpetuarse en el poder bajo una óptima apariencia de democracia. Ello buscaba estimular la reflexión (aquí harto profética) sobre las formas de existencia política que en adelante habría de adoptar el Estado español... Pero también constituía un resumen concéntrico, o puesta en abismo, de la amarga conclusión del relato: los viejos y violentos patronos son sustituidos por otros más civilizados, pero igualmente los obreros han perdido la huelga. Según COMPANYY:

“Frente a los dos modelos hoy dominantes en el cine español –el “cine de autor” y un degradado “cine de masas”- *Con uñas y dientes* plantea, con irreprochable corrección ideológica, el ámbito real de todo conflicto: la lucha de clases. Ámbito que remite, en el plano simbólico del film, a una denuncia de las

¹ *Dirigido por...*, nº 64, 1979, pp. 64-65.

posturas reformistas imperantes (...) Es la primera muestra, entre nosotros, de un cine popular de clase.”¹

Curiosamente, en su fusión de cine popular de género e intencionalidad política combativa, *Con uñas y dientes* preludiva clásicos del thriller latinoamericano, como *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), ambas de Adolfo Aristaráin. Su inspiración, no obstante, parecía cifrarse en el cine italiano de denuncia (con thrillers fuertemente politizados, como *Las manos sobre la ciudad* (*Manni sulla città*, Francesco Rosi, 1963), o *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*, (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, 1970), y en la también argentina *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), film policíaco politizado con trasfondo de una huelga. Como dice PÉREZ PERUCHA a modo de colofón crítico de la cinta²: “el espectador desprejuiciado disfrutará de un retorno a los orígenes, de una divertida refutación del padre (fílmico): volviendo al cine de género y negándolo, desarrollar un nuevo tipo de cine político como género, reformulando el modelo canónico francoitaliano.” (Pontecorvo, Boisset, etc).”

La película se coprodujo con el pequeño distribuidor Eligio Herrero (quien aportó un 30% de la financiación), a través de su firma productora Góndola PC, especializada en manufacturar películas de clasificación “S” o “blandipornos.” A principios de 1978, con el film ya listo, se hicieron varias *pre-views* ante familias obreras, que determinaron algunos cambios posteriores (con un desembolso de medio millón de pesetas de la época, pues el negativo ya estaba tirado), entre ellos, el doblaje y suplantación de la voz de Santiago Ramos (que, en palabras de Viota, “no se ajustaba al verosímil de un obrero y distanciaba negativamente al espectador.”)³

¹ Ibid., p. 58.

² En *Contracampo* n° 4, 1979, p. 18.

³ COMPANY, Ibid., p. 61.

Finalmente, *Con uñas y dientes* supuso un fracaso comercial, debido fundamentalmente a problemas de distribución. PERUCHA afirmaba al respecto:

“una empresa que comercializa blandipornos no es la más adecuada para comercializar un film como el de Viota: ni le interesa (el desarrollo de su negocio va por otro camino), ni sabe (no es lo mismo vender perfumes moros que melocotones maduros; véanse si no las hilarantemente inadecuadas inserciones publicitarias aparecidas en la prensa como ejemplo elocuente sobre el particular).”¹

La crítica, por su parte, reaccionó (a excepción de la minoritaria revista *Contracampo*) con la hostilidad o el silencio. Alguien que firmaba simplemente como I.², le dedicaba al film una brevísima y despreocupada reseña en que lo estigmatizaba poco más o menos que de subproducto oportunista: “Intento de película socio-política a través de la crónica de una huelga en una gran empresa, con su secuela de enfrentamientos, coacciones, amenazas de despido y de cierre, facturada sin muchas exigencias para aprovechar la actualidad más candente.”

Algunos críticos e historiadores han leído la conjunción de cinema sociopolítico y popular obrada por Viota, como una mera concesión comercial. La conclusión de Ernesto PÉREZ MORÁN no es mucho más halagüeña:

“Muestra también el afán de dirigirse a un público lo más amplio posible, dentro de un esquema de producción hasta cierto punto más industrial y comercial que las demás obras de Paulino Viota, y que como queda dicho resultaría fallido en última instancia, es el tratamiento relativamente explícito y en su momento chocante de las relaciones sexuales de la pareja protagonista, acorde con la eclosión del “destape” que experimentaba el cine español, tras largos años de

¹ Ibid., p. 17.

² En *ABC* de Sevilla, martes 11/4/78, p. 55.

censura, así como el de la penosa y demasiado larga escena de la violación múltiple de Aurora. Esos posibles errores, junto con cierta tosquedad narrativa general, con la inverosimilitud de algunos pasajes del argumento, (...) y con el esquematismo general derivado de la combativa militancia del planteamiento, serían los principales defectos hoy achacables a una película que en su día se propuso reabrir con honestidad un camino nuevo para las relaciones entre el cine y la realidad social española, algo así como un nuevo cine para una situación política nueva, que no iba a ser transitado con demasiada frecuencia en los años siguientes.”¹

¹ En (ed.) (2014): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, p. 188.

***Dinero maldito/ Il braccio violento della malavita* (Sergio Garrone y José Luis Fernández Pacheco, 1978).**

Encubierta coproducción hispano-italo-mexicana, que conoció sendas versiones, una en España y otra en Italia, con una serie de oscuras particularidades: José Luis Fernández Pacheco, a quien en la versión española se acredita como único artífice de la realización del film, en la italiana figura únicamente como ayudante de dirección, según atestigua el historiador Roberto CURTI.¹ Así pues, la autoría de la película resulta, cuando menos, dudosa.

Violento thriller, planteado estrictamente como una mimesis (conceptual, estética y comercial) del coetáneo cine norteamericano de explotación de los Gordon Douglas (*Slaughter's Big Rip-Off*, 1973) y Al Adamson –por poner dos ejemplos arquetípicos-, y destinado, además, a circuitos similares: complemento de programas dobles. En cuanto a estos referentes, la película alberga una perfecta continuidad respecto de la etapa inmediatamente previa de la cinematografía española (el “Período Oscuro” de 1969-1975): el ejemplo más cercano sería el de *Las violentas* (Fernando Miranda, 1974), también estrictamente inspirada en el thriller estadounidense de bajo presupuesto. Asimismo, la cinta muestra huellas de clásicos contemporáneos recientes: la construcción en *flashbacks* del primer tercio del relato, nos remite a *A quemarropa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967), como señala CURTI.²

Como es habitual en los acelerados procesos de producción del cinema genérico de bajo presupuesto de la época, el empleo de una cámara cinematográfica ligera permite suplir movimientos tradicionalmente reservados a la grúa y el *travelling*, por medio de la cámara en mano.

¹ CURTI, Roberto (2013): *Italian Crime Filmography: 1968-1980*. Jefferson: McFarland & Company Publishers, p. 263.

² Op. cit., p. 263.

Las críticas de la película fueron feroces. La de Alberto FERNÁNDEZ TORRES se centraba en la incoherencia de la factura formal de la película:

“Intenta imitar de forma harto evidente ese “grado cero de la escritura” propio de los telefilms USA, pero utiliza sistemáticamente picados, contrapicados y planos oblicuos que “cantan” estridentemente su presencia al espectador. Pretende conseguir una narración dinámica y fluida, pero esta se corta abruptamente en inoportunos e ininteligibles “flashbacks” (sic) o tropieza en escenas innecesarias metidas con calzador para que otras escenas encajen entre sí con alguna lógica formal...”¹

A día de hoy, *Dinero maldito* únicamente conserva interés como compendio de los recursos formales y narrativos del thriller de bajo presupuesto de la Transición que mantuvo, efectivamente, la continuidad con el de la etapa tardofranquista.

¹ *Contracampo*, nº 1, 1979, p. 63.

***Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978).**

Relato político de naturaleza híbrida, que de un lado se adscribe al cine de denuncia político-testimonial francoitaliano de los Costa-Gavras, Francesco Rosi, Giuliano Montaldo, etc, y, del otro, al thriller de raigambre clásica (principalmente francesa y norteamericana), para dotar de un verosímil filmico creíble a una narración político-policial, por fuerza apenas existente dentro de nuestras fronteras a pocos años de finalizada la dictadura militar. El mismo Bardem lo corroboraba en cierto modo en una entrevista con Antonio CASTRO: “esta ha sido la primera vez que he podido poner en práctica –porque la libertad política era la condición mínima indispensable- ese enunciado del cine como testimonio, del realismo crítico, del cine popular y nacional, y todo eso.”¹

El resultado es un film considerable pero irregular, donde en ocasiones las costuras de la unión de tan dispares fuentes referenciales se hacen demasiado visibles, e incluso sufren un cierto desgarró: tal sucede con la actuación de Navarro, el dirigente obrero auténtico (según un patrón naturalista extraído del neorrealismo ítalo y sus herederos), cuando se confronta con las de actores profesionales que interpretan a abogados laboristas o trabajadores (las cuales siguen un patrón más clásico y tradicional, más alejado del verismo extremo del otro referente). O con las imágenes de ficción de actores encarnando a manifestantes (tras las imágenes de archivo de una manifestación real), en que se sigue el modelo de naturalismo fotográfico de los “nuevos cines” europeos de los años 60-70: imágenes deliberadamente descuidadas, subexpuestas e incluso con velo, a las que sigue otra secuencia, ya en interiores, y con una fotografía más deudora del clasicismo. A estas contradicciones no es ajena la aceptación distante y crítica del neorrealismo por Bardem: “El neorrealismo tenía, además de algunos puntos de

¹ *Dirigido por...*, nº 63, p. 49.

contacto evidentes otra serie de dimensiones con las que no estoy de acuerdo, fundamentalmente, el último sentido zavattiniano de la desespectacularización del cine.”¹

La película asume, pues –cara a la industria y al público popular- su condición de espectáculo. La estructura que vehicula mayormente la narración es la de un film *noir*: dentro de una cierta coralidad, de una intencionada dispersión de caracteres en aras del retrato colectivo, hay un cierto protagonismo de un antihéroe patético, atormentado, ambiguo y trágico, visto desde un prisma psicoanalítico, como señalaba José Manuel SANDE.² Luis María, hijo de una familia de la oligarquía militar franquista, aplastado por la larga sombra del padre ausente, del superyó asfixiante de un difunto combatiente pronazi, es un reprimido sexual y eyaculador precoz (a quien su cónyuge espeta: “A veces me das asco”). Es un ser condicionado y frustrado, despreciado hasta por su madre, que debe demostrar atávicamente su hombría participando en un acto de violencia atroz: su complicidad en el asesinato de los abogados laboristas de Atocha. Este personaje constituye (aun a grandes rasgos y sin sutileza alguna), uno de los escasos intentos del cine español de trazar una psicología o psicopatología (o psicoanálisis) del fascismo. Pero, mientras que en *Camada negra*, de Gutiérrez Aragón, se seguía, para describir las dudosas “hazañas” del fascista, el modelo narrativo de la fábula diseccionado por Propp, en *Siete días de enero* el modelo principal es el del cine negro clásico.

Otro aspecto a reseñar de la cinta es la “irrepresentabilidad de la muerte” de que se ha hablado a propósito del cinema de gánsters de la Warner.³ Se sigue, pues, el paradigma clásico de no mostrar jamás la muerte (al menos en principio: luego se verá que esto no

¹ Op. cit., p. 49.

² En CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) (2004): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, p. 133.

³ Véase BENET FERRANDO, Vicente J. (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gánsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

es exactamente así). Ello crea uno de los momentos con más fuerza expresiva de todo el relato: varios actores no profesionales obreros (entre ellos, el mentado dirigente sindical), quedan en el umbral del despacho jurídico, contemplando los cadáveres (que permanecen fuera de campo), en una larga panorámica vertical hasta un charco de sangre, bajo un silencio diegético desolador, y mientras rememoran, con sus actuaciones, el horror indecible de semejante momento. La voluntad testimonial llega aquí a “traspasar” la ficción misma para llegar al espectador con intactas pretensiones de veracidad. Y es que ahí radica precisamente uno de las facetas más fuertes y enérgicas de la película: en la voluntad de dibujar un discurso sobre la decibilidad e indecibilidad del horror. A la escena descrita sigue, en falso *raccord*, una pantalla televisiva con imágenes de tiroteos de la serie *Los hombres de Harrelson* (exaltación policial a la que Bardem no podía ser más contrario, en su denuncia del continuismo y las complicidades del aparato policíaco respecto del fascismo autóctono). La elipsis de la muerte se revela explícitamente, en este momento concreto, como una postura ideológica y moral, a la que se contrapone su opuesta diametral: la comercialización de la violencia y la apología policial de la ficción televisiva norteamericana, aún dominantes en el discurso mediático.

Finalmente, la muerte y el horror serán decibles a través de un *flashback* mental de una superviviente del crimen, significativamente entablado en un plano de detalle de sus ojos. La violencia es decible sólo cuando es rememorada por sus víctimas para denunciarla y para acabar con ella. He aquí una voluntad de negación político-moral de la violencia como consumo y como espectáculo, y de afirmación de la necesidad ética de la memoria, por dolorosa que esta sea. Sin embargo, CASTRO acusaba a Bardem de estilizar y, por lo tanto, embellecer, la violencia, con el ralenti de la escena del *flashback* de la matanza, y de potenciar “la falsa espectacularidad y la forzada emotividad”, que

bloquean la capacidad del espectador de reflexionar sobre lo que está viendo.¹ Así, el resultado final sería “absolutamente contradictorio con sus puntos de partida².” La opinión de Alberto FERNÁNDEZ TORRES, tampoco era mucho más benévola:

“Al centrar la narración del film en los fascistas, el film se atrae de inmediato el apoyo moral e ideológico incondicional del público al que va dirigido (un público de izquierdas, claro). De esta forma, el film no parece plantear tanto una reflexión o un análisis, sino una adhesión o un rechazo moral. O se está con los fascistas, o se está contra ellos (con las masas..., con el PCE, en última instancia).”³

Asimismo, FERNÁNDEZ TORRES hace hincapié en la naturaleza emocional y acrítica de la adhesión promovida en el espectador por esta película.

El desenlace del film (imágenes de archivo del entierro de los abogados entre muchedumbres de comunistas con el puño el alto, bajo un discurso musical emotivo, y precediendo a una didascalia en negro sobre la recién conquistada democracia liberal), es un desmentido a la retórica de la Transición como un proceso puramente pacífico y dialogado: en otras palabras, las conquistas sociales y democráticas del pueblo español están, también, bañadas en sangre de víctimas inocentes y de luchadores por la libertad. Dentro de este carácter fuertemente emotivo (y tan polémico) del desenlace, la plasmación directa de la violencia se deja para el final de la película, contribuyendo así a acrecentar el clímax catártico final, como señala SANDE.⁴

Siete días de enero, es, pues, un panfleto (no en el sentido peyorativo), un discurso combativo, de trincheras, fácilmente asimilable por un amplio público. Vayan algunos ejemplos ilustrativos. La ultraderecha es caracterizada en varias reuniones. En primer

¹ *Dirigido por...*, op. cit., pp. 52 y 59.

² *Ibid.*, p. 60.

³ En *Contracampo*, nº 2, p. 66.

⁴ En CASTRO DE PAZ y PÉREZ PERUCHA (Coord.) (2004), op. cit., pp. 133-134.

lugar, la boda de Luis María, donde se repasa todo el fascismo institucional del posfranquismo: altos mandos militares, jerarcas eclesiásticos preconciarios, verticalistas –entre ellos un Cris Huerta que parafrasea abiertamente a García Carrés, quien andando los años sería el único imputado civil por el 23-F-, y otro individuo en quien el espectador puede leer a Blas Piñar, aquí veladamente acusado de autor intelectual de la matanza de Atocha; y en segundo lugar, la cena burguesa organizada según rígidos preceptos jerárquicos y patriarcales. La lucha sindical antifascista es también caracterizada según esquemas ideológicos claros: la asamblea de trabajadores en la Sala Central de Sindicatos del local de la Organización Sindical Española es sabotada inútilmente por los jerarcas verticalistas, que han puesto el *Himno del Trabajo* de la OSE a todo volumen; los obreros se marchan del lugar, y su patio de butacas queda vacío, inundado por los impotentes acordes de la canción falangista. Una imagen, pues, de gran densidad significativa, cierra, narrativa y discursivamente, esta secuencia. El sentido está claro, y se resume en una sola frase panfletaria: por fin, tras décadas de terror y coacción, la clase obrera española ha dado la espalda al aparato sindical fascista.

Rea de numerosas contradicciones imposibles de solucionar (espectáculo y manipulación emocional frente a reflexión crítica, cine de género frente a cine-testimonio con herencias neorrealistas, irrepresentabilidad clásica de la muerte frente a representación estilizada de la misma, negación ético-estética de la violencia, frente a su propia plasmación diegética), *Siete días de enero* queda, pues, como un curioso inventario de las paradojas del cine político europeo: este oscila entre el rechazo reflexivo del espectáculo como mecanismo manipulador y acrítico, y su integración en la forma y estructura del relato.

El título inicial, *Atocha*, se abandonó por pudor ante un reclamo comercial de la tragedia, y fue sustituido por *Siete días de enero*, en eco de la novela sobre la Revolución Rusa *Diez días que estremecieron al mundo*, de John Reed, y de la película *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964), acerca de una hipotética conspiración golpista de la extrema derecha norteamericana.¹

El rodaje tuvo lugar a lo largo de diez semanas, desde el 6 de junio de 1978. Se utilizaron, con autorización ministerial, coches de la Policía, los calabozos de las Salesas, y las dependencias de la Dirección General de Seguridad.²

Se pidió el asentimiento de las víctimas de los hechos reales, a las que se les leyó el guión definitivo y se les proyectó un pase privado. En palabras de Bardem,

“Cuando terminamos la proyección, se hizo un silencio que duró siglos. Al final, Lola González, la camarada Lola, que la habían dado un tiro y la habían destrozado la mandíbula, la viuda de Sauquillo, que fue una de las víctimas, se levantó y vino a darme un gran abrazo. A partir de ahí, todo fue muy emocionante y todo el mundo estuvo de acuerdo.”³

La obra dio lugar a una gran polémica, y su exhibición fue acompañada de agresiones y amenazas de la ultraderecha, por lo que fue necesaria la presencia policial en las salas donde se proyectaba.⁴

¹ CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, p. 244.

² Op. cit., p. 244.

³ DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón Ediciones, pp. 127-128.

⁴ CERÓN GÓMEZ (1998), op. cit., p. 251.

La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978).

Thriller político-policíaco, que se remitía en gran medida al cine negro clásico (factura técnica clasicista, fotografía abundante en claroscuros, protagonismo de un antihéroe trágico, ambigüedad y escabrosidad moral imperante, etc.). No obstante, el modo de relato institucional era instrumentalizado en provecho de un distanciamiento crítico que subraya permanentemente la función de la mirada (a través de escorzos en profundidad de campo, la frecuente presencia de umbrales que a menudo enfatiza la mirada “intrusa” del espectador...) en el seno de una reflexión, de estirpe brechtiana, sobre los mecanismos de la narración fílmica. Así, se llega a lo metacinematográfico (los obreros anarquistas viendo, y comentando, un corto informativo sobre la I Guerra Mundial, para la que la fábrica de Savolta exporta armas; el noticiario sobre la Revolución Soviética de 1917, con intertítulos que la presentan como un acto de inmolación de la moral occidental y cristiana) para señalar la propia esencia del cinema mayoritario como medio de comunicación de masas y aparato de la ideología dominante, y también para trazar un discurso sobre el poder mismo del cine como testimonio histórico y como arma ideológica. La mirada de la cámara traspone en grúas la acotación escenográfica del espacio, sobreponiéndose a la escenografía construida, para desentrañar el turbio laberinto de secretos y conspiraciones que la fábrica –y por lo tanto, el entramado de relaciones de producción capitalistas que esta sostiene– oculta en un principio. La patente división del espacio (aún más patente, si cabe, a través de los umbrales), reafirma la privacidad, el secretismo y la duplicidad en que se desenvuelven los tenebrosos manejos que tienen lugar en una sociedad y un momento que no permiten que ciertos enfrentamientos se produzcan claramente.

Todos los demás recursos narrativos del film entran conscientemente en esa rigurosa dinámica de distanciamiento crítico. La división dialéctica obreros/patronos se señala

por medio de los picados y contrapicados y de la ubicación espacial de los personajes, y algunos escorzos semisubjetivos (como el de Miranda dudando sobre asesinar a Lepprince) obligan al público a participar en lo que ve, como afirma José Luis CASTRO DE PAZ.¹

“Pajarito”, el quijotesco y tragicómico periodista libertario que lucha solo contra los crímenes y abusos del patrono armamentista, se ve obligado a escribir un consultorio sentimental para sobrevivir, ante el desinterés de la prensa hegemónica por publicar sus denuncias y alegatos antisistema. Lepprince, el intrigante, urde una trama para hacerle aparecer como un traidor ante el movimiento obrero: la verdad de la clase dominante (aquí perfectamente falsa) prevalece incluso en las mentes de los trabajadores enfrentados a ella. Todos creen que “Pajarito” es el traidor fabricado por la calumnia. Así, el axioma del periodista de que “la verdad es siempre revolucionaria” se ve reducido a la ineficacia por los hechos, que desactivan la peligrosidad de tal afirmación. Por lo tanto, *La verdad sobre el caso Savolta*, incluye, en cierto modo, y al igual que el renombrado film argentino *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1975), –también con trasfondo obrero anarcosindicalista–, un discurso autocrítico profundamente pesimista sobre las insuficiencias de la izquierda revolucionaria, mal organizada frente al poder de una clase que monopoliza la violencia y la información. De ahí los intertítulos finales de la cinta, a la manera de corolario de su implacable dialéctica interna: la primera es de Proudhon, socialista utópico y precursor del anarquismo de Bakunin y Kropotkin: “Los asesinatos políticos no sirven para nada; si acaso, para empeorar las situaciones. Es la disposición de las conciencias lo que hay que cambiar: la tarea a cumplir es completamente espiritual; el puñal no tiene aquí nada que hacer.” A la que sigue otra del mismísimo Brecht: “Sólo la violencia ayuda donde la violencia impera.” Al igual que en

¹ En PÉREZ PERUCHA (ed.) (1997), op. cit., p. 802.

la afamada *Haz lo que debas* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989), film sociopolítico sobre la situación de los guetos afroamericanos, en el intertítulo final, sendas citas sobre la violencia se contraponen en sus planteamientos. Dentro de esta opción, didáctica y épico-crítica, es el espectador el que debe extraer sus propias conclusiones. En muy certeras palabras de CASTRO DE PAZ:

“Atenuando al máximo los procesos de identificación del espectador (así, y por ejemplo, nunca vemos el cadáver de Teresa desde el punto de vista de Miranda, sino en un plano largo en el que se nos fuerza a considerar el suicidio parte de un proceso que excede lo subjetivo) y rechazando la habitual y complaciente espectacularidad decorativa del mal llamado cine histórico, Drove elabora un discurso filmico que, en sus propias palabras, “pretende ser épico en sentido brechtiano. Quiere presentar un proceso y sus implicaciones sociales.” A tal fin, y dado que el tema último de la película era analizar el momento histórico de la formación de un embrionario fascismo, una vez resultaron los viejos métodos despóticos insuficientes para luchar contra el movimiento obrero, a la épica brechtiana se unirán determinados elementos configuradores del género negro, y en especial de los films de Fritz Lang, como señaló en su momento Santos Zunzunegui.”¹

Es también el propio Drove quien reconocerá la influencia langiana, en entrevista con ALBERICH.²

La narración de Drove desemboca, precisamente, en un explícito epítome didáctico-crítico brechtiano, en que el montaje de síntesis –deudor de Lang, pero también del cine de gánsters de la Warner- y la voz en off, conducen al espectador por los avatares históricos del pistolero barcelonés de 1919-1923, que desembocarán en el golpe del

¹ Op. cit., p. 802.

² ALBERICH, Ferran (2002): *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Alcine 32, Festival de Cine de Alcalá de Henares, p. 119.

general Primo de Rivera. El paralelismo con la aguda lucha de clases que concluyó en la dictadura militar reciente del general Franco, era obvio.

La radicalidad política del film repercutió gravemente en su contra antes incluso de que este se hubiera concluido. A las ocho semanas de trabajo, y habiéndose obtenido 1 hora 40 minutos de metraje útil, la empresa cinematográfica de Domingo Pedret suspendió el rodaje argumentando un (falso) compromiso de José Luis López Vázquez con otra productora. Ante tal situación, Drove informó a CCOO, UGT y la CNT, y se organizó una asamblea intersindical que exigió un careo entre el director y el productor ejecutivo, Andrés Vicente Gómez. La intención de los productores era poner la película en manos de otro director, Diego Santillán (hijo del dirigente cenetista y economista libertario Diego Abad de Santillán). Finalmente, las centrales sindicales lograron que Drove mantuviese el control artístico sobre la película, bien que limitando severamente el presupuesto de producción, y cobrando el estipendio de un ayudante de dirección.¹

En la XVI Confrontación de Perpignan, dedicada a “El mundo obrero visto por el cine”, se proyectó una versión italiana manipulada y adulterada del film, con el título de *Barrio chino*. La manipulaciones consistían, principalmente en: supresión de numerosas escenas que sumaban hasta 30 minutos de película, alteración del montaje, la banda sonora y la música, modificación de los diálogos originales y los rótulos de crédito, así como sustitución del rótulo explicativo final por una frase de interpretación política absolutamente inadecuada. Ello motivó una airada protesta del realizador, así como de diversos críticos e historiadores cinematográficos barceloneses, entre los que se hallaban miembros del antiguo colectivo radical de crítica F. Creixells.²

Las apreciaciones de la citada revista poseen un considerable interés:

¹ Op. cit., pp. 801-802.

² *Contracampo*, nº 12, 1980, p. 7.

“La verdad sobre el caso Savolta reúne en torno a su existencia las circunstancias más singulares que jamás se dieron en película española alguna. Entre otras, arbitrariamente ordenadas, señalaremos las siguientes: a) Ser un film declaradamente de izquierdas sin asomo alguno de ambigüedad y sin renunciar a un planteamiento de producción industrialmente clásico; dicho en otros términos: combatir al cine dominante en su propio terreno, y, caso extraordinario, salir victorioso. b) Que esta victoria sea casi exclusivo producto de la conciencia y combatividad de los trabajadores cinematográficos (...) c) Que el desarrollo de su propio proceso de producción ponga asimismo en evidencia las dificultades con que puede tropezar la realización entre nosotros de un film provisto de cierta ambición industrial (...) d) Que ponga de relieve que concluir una película controlando todos sus procesos de producción de sentido no implica que su inscripción en la sociedad a que se destina no deteriore ese sentido (nota: se alude a los mecanismos de publicidad y difusión del film) (...) e) Que plantee con rigor un trabajo de esclarecimiento sobre nuestra historia inmediata; el film de Drove propone un modelo sobre la génesis del fascismo español y analiza algunas debilidades del movimiento obrero que todavía persisten. f) Que rechace los modelos canónicos del cine político europeo de filiación italiana para, inspirándose en otras fuentes culturales, proponer nuevos verosímiles que den cuenta de las luchas e intereses de la clase obrera...”¹

Al respecto de la adscripción genérica de la cinta, afirmaba Drove, en entrevista con LLINÁS y PÉREZ PERUCHA:

“Pensaba, y eso lo discutí mucho con Nacho y con Ángela, que en España no tenemos ninguna tradición de cine negro, quitando una pequeña parcela del cine

¹ *Contracampo*, nº 12, 1980, pp. 11-12.

catalán de los años cincuenta. Llegué a la conclusión de que la diferencia entre cine negro y cine político, básicamente, partía de una situación artificial. Lo dijo muy bien Brecht: no sólo el crimen puede ser un negocio, sino que el negocio puede ser un crimen. El capitalismo supone explotación y la explotación es un crimen, aunque la ley no lo reconozca. Así, una película que habla de explotación, una película política, tiene que hablar de crímenes. Vi que el tema que quería tratar era cómo la explotación lleva al crimen y al fascismo.”¹

¹ En *Contracampo*, nº 12, 1980, p. 26.

***El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).**

Film de época ambientado en tiempos de Alfonso XIII y con estructura de policíaco de procedimiento (en que se siguen paso a paso la investigación policial y las diligencias judiciales), y en el que confluyen curiosamente varias tradiciones filmicas: de un lado, el violento drama rural español -que nace en el mudo con ficciones ejemplares como la calderoniana *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), y llega hasta films más recientes, como *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1969), y, del otro, las cintas francoitalianas de denuncia, a menudo con base policiaca, y sobre todo las del “segundo neorrealismo” transalpino, con portaestandartes del cinema político como Francesco Rosi o Marco Bellocchio.

El prólogo del relato (la secuencia previa a la obertura que suponen los rótulos de crédito iniciales) ofrece una suerte de puesta en abismo de la narración: un romance de ciego de temática criminal (posiblemente una de las más vetustas y ancestrales narrativas sensacionalistas que se recuerdan), como compendio y resumen de la voluntad del film de diseccionar el sensacionalismo con que tantas veces se ha abordado el crimen, para así desnudar las raíces ideológicas de este prisma, vinculadas con un simplista sentido común manipulado por el pensamiento dominante. El “crimen de Cuenca” nunca ha tenido lugar, pero la vox pópuli lo canta, eternizando así una mentira instituida por intereses políticos muy concretos, que aquí son los de la España tradicional, oligárquico-caciquil, agrícola y semifeudal (precisamente una de las bases sociales del régimen militar español de 1939). El paralelismo con el aparato policial franquista fue rápidamente comprendido por los cuerpos policíacos y militares, que secuestraron la cinta y procesaron a la directora, en uno de los casus belli más afamados del celuloide español. Pero existe otro paralelismo más, apenas comentado hasta hoy: el que se produce con la narrativa de sucesos dominante en la época dictatorial (y

representada por cabeceras como *El Caso* o el primer *Semana*), en que toda raíz social del delito (y no se hable ya ni tan siquiera de sus implicaciones políticas) era indefectiblemente silenciada en aras de la lucrativa carnaza ofrecida al público. Así, se puede ver otro film cronológicamente próximo a este, y de ambientación y tema muy similares, *El huerto del francés*, como un a modo de “espejo negro” de la celeberrima obra de Pilar Miró. Mientras este rechaza deliberadamente aquel relato hegemónico, borrando toda complacencia en la descripción y mostración de la violencia, y resaltando la específica circunstancia sociopolítica del crimen (así como denunciando el terrorismo de Estado que supuestamente lo combate), la película de Molina/ Naschy, aun en su consciente continuidad con las tradiciones ético-estéticas de una plástica y temática de la “España negra”, prolongaba, también, un sensacionalismo acrítico en el enfoque de lo criminal, propio tanto del periodismo de sucesos de la dictadura, como de la trivialización imperante en el precedente “Período Oscuro” del cine español. Tal trivialización (la del cine de explotación predominante en 1969-1975, y la de la prensa amarilla, como las coplas que el pueblo ávido de casquería compra al ciego de la película), ya había recibido, en aquella difícil etapa, varias contestaciones harto elocuentes, y aquí glosadas: la citada *El bosque del lobo*, *La semana del asesino*, o *El asesino no está solo*.

En el ámbito de las insuficiencias, *El crimen de Cuenca* no cumple con sus planteamientos épico-críticos brechtianos iniciales, de distanciamiento con los mecanismos convencionales del relato, e incluso de comentario y desmontaje de los mismos. Su forma filmica es plenamente clasicista-institucional, incluso tendente a cierto maniqueísmo (con “villanos” a la sazón tan habituales y preclaros como Francisco Casares y Héctor Alterio). Los mecanismos de identificación empleados, y la densidad significativa de determinados planos y movimientos de cámara (la insistencia

en planos de detalle de las botas, emblema de dominación sádica, es en verdad paradigmático) son otros resortes clásicos que desvinculan al espectador de toda participación reflexiva, ergo brechtiana. No obstante, el dramaturgo alemán llega a ser explícitamente citado/homenajado en la narración: un fugaz momento, en que un número de la Guardia Civil, horrorizado por su propio y forzoso papel de torturador, finge que está flagelando a uno de los protagonistas detenidos (y le pide que grite para mayor credibilidad), está directamente extraído de la pieza *Terror y miseria del III Reich...*

La cinta de Miró (que en su conservadurismo formal anticipa la predilección por el drama rural cuyo auge se correspondió con la posterior legislación de la misma directora), carece desde luego de la coherencia brechtiana de otros títulos de la época, como *Con uñas y dientes*, *La verdad sobre el caso Savolta*, o *Trágala, perro* (Antonio Artero, 1981).

La película surgió de un argumento ideado por Juan Antonio Porto, sobre hechos reales acaecidos en la provincia de Cuenca en 1910. El productor Alfredo Matas impuso su colaboración con Lola Salvador Maldonado. El abogado fiscal de la Audiencia Provincial de Madrid, Jesús Vicente Chamorro, les asesoró, pero luego solicitó no figurar en los rótulos de crédito. Porto consideraba inmoral mostrar explícitamente las escenas de tortura, mientras que Lola Salvador lo estimaba indispensable para el relato. El productor solucionó esto pidiéndole a cada uno una versión distinta del guión; finalmente, aceptó la de Salvador, y Porto renunció a figurar como autor del libreto, así que fue acreditado únicamente como responsable del argumento.¹

¹ GALÁN, Diego (2006): *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza y Janés, pp. 120-123.

Desde el mismo anuncio del rodaje, Pilar Miró se granjeó enemigos. Diversas personas indignadas tronaron contra el título de la producción, que creían difamatorio de la provincia conquense.¹

El estreno de la película estaba previsto para el 13 de diciembre de 1979 en los cines Proyecciones, Luchana y Carlton, de Madrid, pero el entonces Director General de Cinematografía del Gobierno de UCD, Luis Escobar de la Serna, trasladó el expediente de la película al Ministerio Fiscal, por considerar que podía contener escenas constitutivas de delito. En el informe del Subdirector General de Política Interior se afirmaba: “Las escenas de violencia protagonizadas por miembros de la Guardia Civil que aparecen en esta película son absolutamente intolerables.” Un día antes del estreno, el productor Matas recibió una llamada del Ministerio de Cultura notificándole que le había sido denegada la preceptiva licencia de exhibición. El 31 de enero de 1980, se dispuso “el secuestro de la referida cinta y de todas sus copias (...) ya que tanto por el planteamiento, duración de las escenas de tortura, núcleo central de la película, así como la crudeza de las mismas, unido a la campaña actual que sobre las torturas se está llevando a cabo, constituye una vejación al Cuerpo, de todo punto intolerable.” La reacción de la prensa fue unánimemente reprobatoria de este acto censorial.²

La cinta fue enviada al Festival de Berlín sin apoyo oficial alguno. Allí obtuvo un clamoroso éxito, pero ningún premio.³

El 15 de abril, Miró hubo de presentarse ante el Gobierno Militar, ya que aún no se había suprimido la jurisdicción militar para determinadas responsabilidades de índole estrictamente civil. El asunto trascendió al Congreso de los Diputados, donde Alfonso Guerra pidió explicaciones al Ministro de Cultura, el historiador franquista Ricardo de la Cierva, por lo que consideraba un gravísimo atentado a la libertad de expresión. Tras

¹ Ibid.

² Op. cit., pp. 129-133.

³ Op. cit., pp. 135-138.

un enconado debate, el Vicepresidente del Gobierno, Abril Martorell, concluyó que “no están los tiempos para buscar conflictos con las instituciones”, en alusión al reciente intento golpista de la Operación Galaxia. Otro aspecto no comentado hasta ahora sobre las circunstancias políticas de la película, es el de las reiteradas propuestas de PCE y PSOE de separar la Guardia Civil del Ejército, lo que dio lugar a la enconada respuesta política y mediática de la extrema derecha. Alguno de sus representantes periodísticos más significados incluso pretendió vincular la película de Pilar Miró (al fin y al cabo, destacada militante socialista, conocida por haber sido la principal organizadora del I Congreso Democrático del Cine Español) con una confabulación para desprestigiar el Benemérito Cuerpo.¹ Es posible que la respuesta represiva por parte del Gobierno de UCD se produjera para aplacar las inquietantes iras del franquismo sociológico.

Al fin, en marzo de 1981, se levantó el secuestro sobre la película y se sobreseyó el proceso. Se estrenó el 17 de agosto, y se convirtió en la película española más taquillera de aquel año.²

¹ Así por ejemplo, las crónicas del periodista parlamentario de *El Alcázar*, Joaquín AGUIRRE BELLVER, a propósito de la separación Ejército-Guardia Civil, fueron tan numerosas como airadas. En una de ellas, “A toda orquesta”, de 26/4/1980, dedicaba estas significativas palabras al film de Pilar Miró: “La operación de separar a la Guardia Civil del Ejército es algo perfectamente preparado, a conciencia, hace mucho tiempo.

Pero, ¿qué duda cabe, si hasta han hecho una película para calentar el ambiente contra la Benemérita? Amigos que me asediasteis por los pasillos, quejándoos de que un editorial recordara cosas del pasado, ¿cómo justificáis la defensa por el partido, a capa y espada, de una película semejante? A principios de siglo, unos guardias civiles, por orden de un juez convencido de la culpabilidad de unos acusados, los torturan hasta hacerles reconocerse autores de un asesinato que no cometieron. ¿Por qué se saca ahora, en primeros planos escalofriantes, aquel tema? ¿Pura coincidencia con la operación de separar a la Guardia Civil del Ejército, pura coincidencia con la apertura de un proceso por torturas en el País Vasco, pura coincidencia con las actitudes comunistas, pura coincidencia con la campaña del diario portavoz de Gutiérrez Mellado, que acusa al Ejército de “intromisión” en cuestiones de orden público? (...)

La tortura que en la película aparece en primeros planos horripilantes, que hacen a buena parte del público abandonar la sala, esa misma tortura fue sistemática en las chekas (sic) de Madrid. No hace falta remontarse al crimen de Cuenca.” (AGUIRRE BELLVER, Joaquín (1981): *El Ejército calla*. Madrid: Santafé, p. 106).

² Op. cit., pp. 141-142 y 161-162, y Base de datos del ICAA.

F.E.N. (Antonio Hernández, 1979).

Film netamente político (denuncia de los abusos cometidos en los internados religiosos del franquismo), dispuesto en la estructura de una narración de suspense, en que el desarrollo de la trama va decodificándose ante los ojos del espectador para que este, mediante su participación en el relato, tome una posición ideológica y moral con respecto a lo que ve. La clave del film (la venganza de unos ex alumnos de la institución contra sus antiguos profesores) irá siendo desvelada gradualmente. Al mismo tiempo, los mecanismos de identificación creados con las víctimas iniciales (a través de la dramaturgia y la planificación), irán volviéndose en contra de estas a medida que el espectador vaya comprendiendo cuáles son los verdaderos móviles de la narración. La película procede, así, por inversión: su naturaleza, enigmática y críptica en su punto de partida, va esclareciéndose hasta dibujar por entero su discurso, en tanto, por el contrario, la narrativa tradicional articula, ya de partida, una premisa reconocible que familiarice a su público con el discurso que se va articulando (se va a ver una de vaqueros, de terror...). La posición moral del espectador quedará determinada por este proceso de revelación paulatina (primero se muestran los métodos habituales en los colegios religiosos de la dictadura, y luego las motivaciones concretas de los personajes). Es por ello que la adscripción genérica de la cinta de Hernández es harto borrosa: da preferencia a la construcción de su discurso político por encima de todo molde previo, e incluso llegando a la diatriba satírica. Los ribetes cómicos, fundados sobre todo en la teatralidad irreverente de los falsos curas (que crean un personaje de sacerdote oligofrénico y contrahecho para epatar a una familia de burgueses, o se burlan del sacramento de la confesión), crean una violencia paralela a la del núcleo del relato. Así, mientras este va reconstruyendo ante el espectador la vida y circunstancias de los verdugos (otrora niños pobres acogidos por caridad en la institución y maltratados en

ella) y el antaño habitual sadismo de las víctimas ahora represaliadas, por su parte la escalada de creciente irreverencia satírica crea un virulento discurso concéntrico de legitimación del anticlericalismo en base a la memoria recuperada de los atropellos cometidos por la Iglesia católica durante el régimen militar. Las irreverencias anticlericales culminan en una parodia sacrílega y erótico-pagana de la figura de la Virgen en el altar de la capilla. Esto da lugar a la confrontación ideológica abierta entre los *dos bandos* enfrentados a lo largo del relato.

El discurso de denuncia, plenamente consciente de su construcción fílmica, termina enroscándose en sí mismo: uno de los sacerdotes reales es literalmente acorralado por la cámara, mientras arroja al espectador una mirada aterrorizada: ahora este último es testigo de sus miserias. De él dependerá erigirse en airado acusador o permanecer en la condición de cómplice... Esta naturaleza, digamos, participativa, de la película, es corroborada por una declaración de Antonio Hernández al diario *El País* (28/2/80), en que decía:

“Queríamos hacer un cine donde el espectador formara parte del hecho cinematográfico en un sentido superior que el otro más simple de acudir a la sala, y que, de ser posible, participara en eso tan maravilloso que es la comunicación. Por ello el espectador se hace protagonista, ya que debe aportar elementos que intencionadamente se han dejado a su imaginación.”

F.E.N. (siglas de Formación del Espíritu Nacional, asignatura de adoctrinamiento político-ideológico, curricular en la enseñanza primaria franquista), inicia la coherente andadura de Hernández como cineasta político. Así, otros films suyos posteriores - *Lisboa* (1999), *En la ciudad sin límites* (2002) y *El menor de los males* (2007), adoptan una estructura de thriller, y los dos últimos articulan sendos discursos políticos sobre la

mutilación de la memoria española, y sobre la impunidad y la violencia intrínseca del poder establecido, temas que ya aparecen en la presente película.

Autoproducida por el director y rodada entre los meses de julio y agosto de 1979¹, *F.E.N.*, pese a lo polémico y oportuno de su temática, constituyó un sonoro fracaso comercial, convirtiéndose acto seguido en un título maldito.

La distribuidora Arte-7 asumió el 50% de la producción. Según declaraciones del director: “Nació fuerte, en el Festival de Valladolid de 1979, y después la seleccionó Berlín. Las críticas, casi todas, fueron excelentes. Económicamente fue un desastre. La distribuidora no pudo con el exhibidor, y nos convertimos en un ejemplo más de la frustrante debilidad económica de nuestro cine.”²

José Vicente GARCÍA SANTAMARÍA, señalaba el fracaso del dispositivo significativo del film, que podía inducir a que el espectador se identificase con los supuestamente repudiados (los verdaderos opresores, los curas) en detrimento de los nuevos dominadores, vengativos e izquierdistas, que han usurpado su rol en el seno de la institución pedagógica/carcelaria:

“No es extraño, pues, que buena parte de los espectadores acaben identificándose finalmente con los curas; es decir, que prefieran la dominación ya conocida; y repudien, sin embargo, la alternativa que se les propone: porque los que han accedido al poder son incluso más sectarios, irracionales y opresores que los que anteriormente lo detentaban. Aún más, las víctimas, los personajes normales de la historia acaban siendo los curas, al demostrar mucha mayor flexibilidad y mayor autocrítica en sus actos. De todo o cual se deduce que este preconizamiento (sic) de inmoción de curas e instituciones, a través de la acción individual y salvadora de un terrorismo cuasi infantil, no resquebraja lo

¹ *ABC* de Madrid, 13/7/79, y GALINDO, en *ABC* de Madrid, 22/7/79, p. 56.

² GREGORI (2009), op. cit., p. 1178.

más mínimo el poder de la institución (plano de los niños en el colegio, ya en el nuevo curso escolar, ni por supuesto, menoscaba un ápice su poderío económico e ideológico; máxime, si como ahora sucederá, van a poder disponer de un instrumento tan maravilloso como el Estatuto de Centros Docentes.”¹

Por supuesto, la película tampoco fue del agrado de la crítica conservadora: “Antonio Hernández, a través de una fábula... ha querido hacer una crítica del sistema de enseñanza de los colegios religiosos y se queda en una burda caricatura, un producto mediocre y sectario.”²

En palabras del propio Antonio Hernández (primer alumno de Ciencias de la Información de la Complutense en realizar un largo para los circuitos de la industria cinematográfica): “no he querido hacer una crítica de las instituciones religiosas. Sólo quiero mostrar una serie de hechos, dar testimonio de una situación. Mi venganza puede ser el mero hecho de hacer la película, pero no creo en la violencia como método positivo. Creo que las soluciones tiene que ponerlas el espectador, el ciudadano.”³

En cuanto al apartado técnico del film, comentaba Pilar AMADOR CARRETERO, aunque expresándolo, si se quiere, con cierta tosquedad:

“En F.E.N., la iluminación y la fotografía de Teo Escamilla son importantísimos para la recreación de los aspectos de los personajes (carácter, gestos, etc.) y para crear recorridos claustrofóbicos o darles volumen y profundidad. Destaca, igualmente, la utilización de la cámara que abunda en planos expresivos, giros y angulaciones, para mostrar los rasgos y emociones de los personajes.”⁴

¹ *Contracampo*, nº 10-11, 1980, p. 77.

² *ABC* de Sevilla, 4/7/80, p. 67.

³ GARCÍA SANTAMARÍA, *Contracampo*, nº 12, 1980, p. 6.

⁴ En SÁNCHEZ NORIEGA (ed.) (2014), op. cit., p. 218.

Una realización y fotografía, pues, abiertamente expresivas, lejanas de la falsa transparencia del relato institucional, y al servicio de una postura política asimismo abiertamente parcial.

***Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979).**

Convencional relato político-policíaco, según la abundante línea del cine sociopolítico francoitaliano de instrumentalizar la política de géneros cinematográficos en provecho de un discurso de denuncia. Construida a partir de un *flashback* (en el año 1978, un etarra decide mantenerse en la clandestinidad y proseguir la lucha armada, por lo que entra en contradicción con sus antiguos compañeros de célula en ETA Político-Militar), pretende establecer un recorrido histórico por la lucha de esta organización bajo la dictadura franquista. Así, se parte de un grupo escolar donde algunos de los futuros integrantes del Comando Txikía desafían la represión de un maestro que los golpea con una regla mientras ellos reafirman indómitos su condición de vascos. Poco más tarde, una escena que sintetiza (con un alto nivel retórico, muy obvio, explícito y verbalizado) el proceso por el que algunos de ellos son adoctrinados en el nacionalismo vasco en un seminario, por un cura que luego será cabecilla de una célula de la organización (se da forma filmica al conocido, y comprobado, axioma de que “ETA nació en un seminario”). El proceso de formación política de los viejos compañeros de la infancia desemboca así en la militancia violenta (bajo el patrocinio del cura reconvertido en izquierdista abertzale), militancia legitimada aquí por unas circunstancias opresivas, y represivas, sumariamente resumidas en la inicial escena de la escuela... Todo ello esporádicamente bañado en acordes del discursivo arreglo del *Eusko Gudariak* (himno de los combatientes nacionalistas vascos de la Guerra Civil), preparado por Morricone.

Operación Ogro reúne todas las condiciones (y contradicciones) de un modelo de cinema político europeo hartamente criticado coetáneamente (véase el ejemplo de *Siete días de enero*, de Bardem), por su formalización escasamente dada a la participación crítica del espectador, y basada, por un lado, en la utilización de convencionales patrones heredados de la cinematografía industrial y de género, y, por el otro, en un discurso

compacto, panfletario y militante, siempre guiado del optimismo histórico obligado a la sazón en la izquierda marxista, y aquí impregnado también de los condicionantes del “compromiso histórico” (como el cine de Bertolucci).

A partir de la confrontación dialéctica entre el reformismo realista y pacífico de quienes han abandonado las armas para evitar males mayores y aprovechar las nuevas vías legales de lucha (los *poli-milis* representados principalmente por Ángela Molina y el portaestandarte del celuloide político italiano Gian Maria Volonté) y la continuidad militarista de quienes rechazan toda componenda con un Estado español que niega a Euskadi la autodeterminación (encarnados por un Eusebio Poncela terco y recluido), se plantea pues la disyuntiva en que se desarrolla el discurso de la cinta: maximalismo revolucionario (“hasta las últimas consecuencias”, como sostiene Poncela, y “aunque ello suponga no respetar las vidas humanas”, como le recrimina a este Ángela Molina), o legalismo pacífico. Una dicotomía que obsesionó a la izquierda transalpina de los entonces recientes “Años del Plomo”, y que tuvo su polos más representativos en el “Compromiso Histórico” del PCI de Berlinguer, de un lado (la búsqueda de un cierto pactismo que normalizase la convulsa situación política italiana, que incluso rozó el golpe de Estado militar en 1970), y Lotta Operaia y los grupos armados como las Brigadas Rojas, del otro (la violencia armada post-68). La filmografía de Pontecorvo no sólo no se mantuvo ajena a tales debates, sino que se situó conscientemente en su mismo núcleo: *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), en su distancia narrativa y en un cierto protagonismo reservado a uno de los *verdugos colonialistas* —un comandante francés de paracaidistas— planteaba los pros y los contras, políticos y morales, de la lucha violenta (aunque sin una reflexión sobre ellos), ante una situación (la imposibilidad circunstancial de que el pueblo argelino pudiera decidir democráticamente sobre su futuro) que no parecía permitir más salidas; y *Queimada*

(1968) articulaba una narración épica y didáctica sobre el colonialismo, el neocolonialismo y las luchas de liberación del Tercer Mundo. *Operación Ogro* vendría, de este modo, a cerrar una suerte de tríptico temático sobre la lucha armada revolucionaria. De la distancia entre la primera y la segunda películas de esta trilogía proviene la clave de la evolución artística de su director, como de otros miembros integrantes de la generación del “Segundo Neorrealismo Italiano” (por ejemplo, Francesco Rosi): del distanciamiento crítico y la austeridad semidocumental (léase *La batalla de Argel*) a la asimilación de procedimientos espectaculares y patrones genéricos (léase *Queimada*). La primera, una coproducción sufragada por una cooperativa militante italiana junto con el propio Frente de Liberación Nacional de Argelia; la segunda, una superproducción. Es decir, que la asunción de estos patrones estéticos y narrativos vino determinada por la problemática inserción de estos realizadores en la industria. Al respecto de la evolución estética de Pontecorvo, afirmaba Santos ZUNZUNEGUI:

“Si algo ha caracterizado siempre la obra de Pontecorvo, ello ha sido su eclecticismo cinematográfico; eclecticismo que le ha permitido pasar de películas que manejaban elementos estilísticos del cine soviético (*La batalla de Argel*) a la utilización de los arquetipos narrativos instituidos por el cine clásico (*Queimada*) desembocando finalmente en la “ficción de izquierdas” (tipo Costa-Gavras), caso de *Ogro*.”¹

La película que nos ocupa es comercial (y fue muy popular en su día), porque emplea modelos previos fácilmente reconocibles por el espectador, principalmente el cine negro. Así, se quebranta la fina, y artificial, línea de distinción entre cine político y policíaco,

¹ En *Contracampo*, nº 13, 1980, pp. 62-63.

de que hablaba Antonio Drove cuando invocaba la fusión de Bertolt Brecht y Fritz Lang para su *La verdad sobre el Caso Savolta*...

En la cinta de Pontecorvo se narra la preparación de un “golpe” (el atentado contra Carrero) con una precisión y minuciosidad (butrón incluido) que recuerdan nítidamente a la canónica *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1954). Tanto el motivo musical central del film, como los formantes musicales en las escenas de la preparación del atentado y su ejecución, contribuyen de suyo a una dramaturgia que pertenece de lleno al universo del thriller y del *noir*: el *flashback*; el peso determinante del pasado; el antihéroe trágico –Poncela-; los momentos de suspense, sobre todo con el personaje inoportuno –aquí un portero- que puede dar al traste con el golpe; la exposición de la violencia... Pero es precisamente el clasicismo y convencionalismo de esa dramaturgia el que (junto con una planificación que crea mecanismos de identificación, sobre todo con el personaje de Poncela), obstaculiza toda posición crítica del que ve la película, frente a lo que está viendo. *Operación Ogro* no pretende convencer o contrastar información, ni tan siquiera crear dilemas político-morales al espectador. Solamente se dirige, con una dramaturgia y un discurso cerrados, a un público predispuesto (de izquierda), al que se plantea la pertinencia o impertinencia política de la lucha armada. La solución definitiva a ello radica en la secuencia final, en que, frente al lecho de muerte de Poncela, tiene lugar un último y agónico debate, cuya conclusión es cristalina: el pueblo vasco debe intentar vías pacíficas de lucha, aunque haya de soportar con paciencia una situación política todavía dolorosa, para evitar, así, más tragedia. ZUNZUNEGUI sostiene, con respecto al personaje de Txabi (Poncela):

“Tal y como la película está construida, el atentado contra Carrero Blanco constituye el simple esqueleto sobre el que desarrollar la que es, de hecho, la historia central y real del film y que no es otra que la del personaje encarnado

por Eusebio Poncela (...) Todo ello desemboca, dada la metodología narrativa escogida por Pontecorvo –similar a la de las ficciones tradicionales-, en la necesidad de proceder a una acumulación de datos que permita situar el carácter del personaje llamado a encarnar (en este caso “a sensu contrario”) la tesis defendida por el cineasta (...) De tal forma el discurso cinematográfico colocará, en el mismo plano, mediante operaciones de esta guisa, la neurosis personal de Txabi y sus alocadas actuaciones, junto a sus posiciones políticas que aparecerán así como lógicamente disparatadas. Será, pues la propia negatividad de Txabi la que le llevará, primero, al aislamiento político y familiar y, posteriormente, a la muerte. Hay un hilo conductor que une la irracionalidad del personaje con su destino, por no comprender los caminos que a su alrededor se producen.”¹

La exhibición de la película no estuvo exenta de algunos contratiempos políticos propios de la época: así, por ejemplo, el Cine Lys de Valencia hubo de suspender las proyecciones del film por amenazas de un comando de extrema derecha.² Las cristaleras del madrileño cine Roxy-B, que proyectaba la película, fueron destrozadas por una banda de cinco individuos jóvenes embozados con pañuelos.³

¹ Ibid., p. 63.

² PONCE, *Contracampo* nº 17, p. 9.

³ *ABC* de Sevilla, 17/6/80, p. 56.

***Deprisa, deprisa/ Vivre vite* (Carlos Saura, 1980).**

Relato vivencial, entre costumbrista y metafórico, de las andanzas de un grupo de quinquis, servido con la habitual sofisticación estilística de Saura en fluidas caligrafías de la cámara, que entran en abierto antagonismo con la naturalidad de los actores no profesionales, la sencillez y deliberada vulgaridad de los diálogos, o la austeridad del guión. La continuidad con el cine metafórico de su autor se aprecia en los numerosos elementos con densidad significativa absolutamente intencionada: los caballos (la libertad), la fascinación por el fuego (la autodestrucción), e incluso la nota explícitamente política de los jóvenes mofándose de unas señoras franquistas en el Cerro de los Ángeles, lugar emblemático de la mitología del régimen militar: este escarnio fresco y espontáneo implica una cierta identificación (social, económica: de clase) de los quinquis con la España popular de los perdedores de la Guerra, y también con las formas de rebelión y revuelta social... No obstante, el hecho de que desconozcan absolutamente incluso el hecho histórico de la contienda, les incluiría ideológicamente, más bien, en un absoluto nihilismo, según SÁNCHEZ VIDAL.¹ Inmediatamente después, ante el cacheo injustificado a que son sometidos por una pareja de policías nacionales (eran los tiempos de la Ley de Peligrosidad Social), preguntarán indignados: “¿Pero qué clase de democracia es esta?”

La inserción de la película en el cosmos autoral de Saura, la aleja de los códigos establecidos por cineastas de género como José Antonio de la Loma, por lo que la catalogación estrictamente genérica del film resulta, si se quiere, algo resbaladiza.

El guión se escribió tras un arduo proceso de documentación a través de la prensa, primero, y de una serie documental inacabada de Elías Querejeta, *Marginados*², así como entrevistas del propio Saura con jóvenes de barrios marginales de Madrid,

¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, p. 149.

² Op. cit., pp. 146-147.

después, lo que contribuyó a modificar hondamente el libreto. Revistió el carácter de un verdadero descubrimiento. Según declaraba el cineasta al National Film Theatre de Londres:

“It was surprising how little I knew a city in which I had spent the better part of my life, for the changes that had taken place during the last few years had completely modified its structure, even the language was different. In the outlying neighborhoods they spoke another way, with other trends. The result of this investigation was a new script that preserved some of the elements of the first and had many different scenes and dialogues. From the interviews we had with hundreds of kids, we selected some belonging to the same neighborhood, because I wanted them all to speak the same way, with the same slang in their speech, and that they be friends its possible.”¹

Así, acabó reuniendo a un reparto de actores no profesionales del madrileño barrio de Villaverde.

Saura definía su película como una obra romántica en el sentido histórico de la palabra, retrotrayéndose así a la rebeldía de los bandoleros decimonónicos, ahora vuelta contra una idea enfermiza del progreso industrial, impulsora de un consumismo inveterado a la par que engendradora de paro masivo y represora de la legítima libertad individual².

Coproducción hispano-francesa, en la república vecina fue prohibida para menores de 18 años, por veredicto de la Comisión de Control Cinematográfico, en cuyo texto se decía lo siguiente:

“Cuatro jóvenes ante el mundo, un mundo contaminado y degradado, en el que no encuentran su sitio. Pero estos jóvenes tienen un ansia de vida y como la

¹ D'LUGO, Marvin (1991): *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press, pp. 163-164.

² Op. cit., pp. 164 y 166.

puerta está cerrada quieren entrar por fractura. Su tarea será el ataque a mano armada que les proporcionará las pesetas necesarias para realizar sus sueños de pequeños burgueses con viaje a la costa, compra de un piso, de un frigorífico... La Comisión ha juzgado que este film es peligroso por ser fascinante. Esos cuatro jóvenes son simpáticos, agradables. Entre ellos se desarrollan una amistad y un amor tan fuertes como conmovedores. Los cuatro aparecen más como víctimas que como individuos fuera de la Ley, y su aventura es un desafío que puede seducir a más de un adolescente. El fin trágico realza ese desafío y no representa una disuasión. El robo, el alcohol, la droga, todo aparece justificado, fácil y trivial. Cada uno de los protagonistas se entrega a esas “debilidades”, excepto la muchacha, que bebe poco, apenas sí fuma, no se droga. Pero sólo ella irá hasta el asesinato y sólo ella sobrevivirá. La Comisión ha estimado que, pese –o más aún- en razón de sus cualidades, este filme supone un riesgo, el de desarrollar entre los jóvenes una cierta ejemplaridad. Por ello, recomienda en consecuencia su prohibición a los menores.”¹

Tal dictamen administrativo ilustra el miedo a la delincuencia juvenil tan propio de la época, miedo que cundió también en Francia. Entre los comentarios a tan polémica medida, hubo quien aludió al caso del joven John Hinckley, que disparó contra el presidente Reagan después de haber visto *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)...²

Acogida con un sonoro éxito crítico-comercial, *Deprisa, deprisa* obtuvo el Oso de Oro del Festival de Berlín de 1981, entre otros premios.

Según LLINÁS, el film pretendió mostrar una realidad sociológica de los quinquis, albergando para ello pretensiones de objetividad (de ahí el empleo de actores no profesionales):

¹ LABORDE, Enrique, en *ABC* de Madrid, 7/4/81, p. 109.

² Ibid.

“Hay en *Deprisa, deprisa* una voluntad expresa del cineasta por prescindir de la retórica, por situarse fuera de la acción, por limitarse a fiel y desapasionado testigo de una historia violenta que se impone por sí misma. Confiado ciegamente en la verdad que pueda desprenderse de sus actores, Saura intenta evitar casi siempre el erigirse en centro privilegiado del discurso –en sus anteriores películas el protagonista no era Geraldine Chaplin, sino los fantasmas del atormentado autor- para, volviendo a su tradición documentalista, limitarse a cronista de unos hechos y unos personajes. Por ello, intenta evitar en todo momento la coartada psicológica, haciendo que los personajes se definan por sus actos y por el propio peso de su presencia física, sin que el cineasta emita un juicio moral (propio), dejando al espectador en “libertad” (...) El problema mayor de *Deprisa, deprisa* es que todo ello está realizado con un escaso rigor, como después de una reflexión apresurada y poco madurada, quizá cediendo más a un impulso intuitivo que a una formalización de los elementos que estructuran la película. Por ello, el cineasta no puede evitar poner la guinda sociológica en un par de escenas que traicionan el punto de vista adoptado a priori...”¹

Opiniones estas, harto susceptibles de discusión, ya que la abundancia de imágenes metafóricas de la película apunta a un deliberado prisma subjetivo por parte del director, aunque este se entrelace con una cierta voluntad de testimonio sociológico.

¹ En *Contracampo*, nº 21, 1981, p. 66.

***La mano negra* (Fernando Colomo, 1980).**

Curioso ejemplar de “comedia madrileña”, tan profusamente cultivada por los cineastas de la llamada “Escuela de Argüelles” o “Escuela de Yucatán” durante la Transición. Emplea el trasfondo y los lugares comunes generacionales (el desencanto, la desorientación vital, la seudointelectualidad de Madrid y la devoción por la llamada “cultura popular”, la ambientación en localizaciones naturales de la capital), al servicio de una trama policíaca con elementos de espionaje, que tiene mucho de parodia/homenaje parafilico y mitómano (ese imposible matón enano con sempiternas gafas oscuras y sombrero de ala ancha). Uno de los protagonistas del relato (Antonio Resines) es un locutor radiofónico admirador confeso de las novelas policíacas y sobre todo del enigmático autor significativamente oculto tras el seudónimo “McGuffin”. El triángulo de los personajes principales en que descansa el peso y el interés de la trama es compendio de la amargura y la desazón vitales que recorren la película y la “comedia madrileña”: Falceto, un niño de 33 años que no ha querido crecer y es un buen parásito de sus padres (su progenitor le espeta: “Yo por lo menos hice una guerra: la perdí, pero la hice”); Mariano Garrido, oscuro y torturado, que al menos ha cumplido los sueños de su infancia, convirtiéndose en el aventurero que siempre quiso ser; y Boyero, el *malo* de la función,¹ un aparente magnate, delator y traidor desde su infancia, que ha ido amoldándose a los modelos que la sociedad le imponía (de niño, fue el chivato que el régimen represivo del colegio religioso le exigía; de mayor, ha medrado al servicio de

¹ Su nombre es un guiño al crítico Carlos Boyero, compañero de redacción de Resines y Fernando Trueba en la *Guía del Ocio* y cofundador de la revista *Casablanca. Papeles de cine*. Como es lo habitual en los films de la “comedia madrileña” de la llamada “Escuela de Yucatán”, la historia está repleta de apuntes (y personajes) autobiográficos y entornos próximos. El actor protagonista, Íñigo Gurrea, intérprete de escasa carrera cinematográfica, había sido compañero de Colomo en la Escuela de Arquitectura, y asimismo había protagonizado, en la EOC, el cortometraje de prácticas de Antonio Drove *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1970). El mismo Drove, amigo del director, iba a ser quien encarnase a Garrido/McGuffin, pero los coproductores impusieron para el papel al más experimentado Joaquín Hinojosa (véase al respecto MONTERO, Pablo, y UTRILLA, David (1998): *El efecto Colomo*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, pp. 67-68).

oscuros intereses, abandonando y traicionando una y otra vez sus sueños infantiles). La película, así, articula un discurso sobre los conflictos entre soñar y vivir, sobre el estrecho y mezquino pragmatismo dominante en la sociedad y su contrafigura en los sueños y fantasías del edén perdido de la infancia, un paraíso mixtificado, engañoso, aquí poblado de fantasmas del franquismo, y de compañeros delatores y curas pederastas... Discurso típico, pues, de la “comedia madrileña”, acerca de una generación frustrada que en su neurosis no sabe o no quiere enfrentar la vida. Su forma filmica de relato institucional, costumbrista y naturalista en su dirección de actores y su fotografía (los artífices de la “comedia madrileña” solían ser admiradores de la *Nouvelle Vague* y principalmente de Rivette y Rohmer), juega con recursos abiertamente paródicos (la caracterización exagerada del matón, los congelados de imagen para subrayar el misterio o los giros de la trama), y otros de ortodoxia genérica (el *travelling out* que finaliza en el cadáver, o el breve inserto de la pistola escondida como factor de suspense), dentro de un desarrollo moroso por más centrado en las incidencias cotidianas y cómicas del antihéroe Falceto, que en el desenvolvimiento de la narración policíaca. Así pues, los dos aspectos principales que constituyen el film (la comedia cotidiano-costumbrista y generacional, de un lado, y la parodia/homenaje al policíaco clásico, del otro) no acaban de compenetrarse bien por la falta de habilidad del guión. Este tardó dos años en ser concluido, a la par que tenía lugar la ardua búsqueda de coproductores, lo que nuevamente da cuenta de las graves dificultades de continuidad profesional de los cineastas durante la Transición.

Otro aspecto de interés de *La mano negra* es que se trata de una obra representativa de las innovaciones técnicas en el cine español de la Transición. En su afán por la búsqueda del naturalismo y el costumbrismo, se prescindió de la tendencia dominante de rodar en mudo y doblar posteriormente, y todo el film se rodó con sonido directo

sincronizado, para lo cual se empleó una cámara ligera insonorizada Arri 35 BL. En la secuencia final del helicóptero, se rodó con tres cámaras: una de ellas fue una Arriflex IIC, ya que, habida cuenta del ruido de las hélices, no importaba el de la cámara propiamente dicha, y podía emplearse aquí debido a su mayor baratura. Asimismo, se incorporaron innovaciones tecnológicas tales como los zooms Varotal y las ópticas ultraluminosas –utilizadas aquí para escenas nocturnas-, cuyas mayor calidad, luminosidad y resolución, favorecían la tendencia naturalista del film, y de la propia “Escuela de Yucatán”, a rodar sin apenas refuerzos lumínicos, y, por supuesto con una menor inversión en iluminación. Aquí se emplearon cuarzos de 1 y 2 KW, photolitas y *Photofloods* de 500 y 250, y minibrutos. La ratio de negativo empleada, aproximadamente 5:1, fue muy baja para el sistema de rodaje empleado, lo que igualmente da testimonio de las dificultades presupuestarias típicas de la época.¹

¹ Entrevista con Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, coproductor de la película, el 28/12/2015, y Archivo personal de Ramiro Gómez Bermúdez de Castro.

La patria del “Rata” (Francisco Lara Polop, 1980).

Discurso populista asimilable a la extrema derecha y el franquismo sociológico (coescrito por el humorista Summers, a la sazón colaborador de publicaciones *ultras* como *El Heraldito Español* y *Goma-4*) que, ya desde el mismo título, apela a la figura del quinqui como tristemente sintomática de la España insegura y en crisis de “la democracia.” Un delincuente común, ambiguo ex colaborador de la organización antifascista FRAP, pide trabajo a partidos de todo el espectro político (aunque los piñaristas están en cuidadosa elipsis),¹ y termina abocado al camino sin salida de la delincuencia (no en vano, el título internacional del film fue *Exit: Dead End*).

La hábil forma filmica suministrada al relato por Lara Polop, cineasta de eminente formación italiana, es deudora de una de las posibles fuentes del cinema quinqui: el *poliziesco* transalpino, que descansaba sobre la elaboración indígena del cine de acción norteamericano, aportándole ribetes de un sucio naturalismo y de dura crítica sociopolítica, aquí curiosamente invertida desde el izquierdismo inherente al modelo, en pos de un ultraderechismo populista y demagógico, representativo de ciertas corrientes políticas nostálgicas del franquismo, principalmente Fuerza Nueva de Blas Piñar, y, acaso también, Alianza Popular de Manuel Fraga.

Según Juan Miguel COMPANYY:

“De todos los films dedicados a glosar la vida y milagros de jovenzuelos delincuentes, quizá sea este el de mayor carga ideológica derechista. Si celuloides similares de Iquino, De la Loma y Carretero se limitaban a señalar la correlación existente entre auge rateril y libertinaje post-franquista, Lara Polop lleva su discurso a la beligerancia en tres aspectos esenciales:

¹ El coproductor de la cinta, Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, afirma que el público de las salas reaccionaba ante esta secuencia –de intención satírica– con sonoras carcajadas. Asimismo, insiste en afirmar que ni Summers ni Lara Polop tenían vinculación política directa con la extrema derecha, pese a las interpretaciones discursivas, nada gratuitas por cierto, que puedan extraerse del film.

1. Una sistemática caricaturización de los partidos políticos y sus militantes. Del PCE a UCD pasando por el PSOE y un innominado grupo extraparlamentario, todos dejan en la estacada al noble chorizo vallecano, que ha sido utilizado como mera carne de cañón en las luchas antifranquistas.

2. Una asimilación de las características sociales básicas del tal chorizo (lumpen, desclasado, víctima de profunda alienación) a las del pobre pueblo engañado por la Democracia. (...)

3. Una descripción de las relaciones policía-delincuente en plan familiar y cariñoso (...) En este jueguecito a lo Tom y Jerry sólo están de más la prensa (evidentemente canallesca) y los partidos políticos que van a por votos como dice otra voz (casualmente también del pueblo). (...)

Cualquier exaltado fuerzanovista suscribiría el programa político del film: los partidos políticos son los que han dado origen a la patria del “rata” (título bien puesto, vive Dios); el pueblo está harto de que lo manipulen y quiere tranquilidad; dicha tranquilidad pasa por las sanas cualidades de un estado policíaco, profesional en la represión.”¹

El film tampoco fue bien acogido por la prensa conservadora, ciertamente molesta por el aluvión de cintas españolas sobre delincuencia juvenil, y tampoco muy conforme, en su mayoría, con la perspectiva ideológica ultramontana de Lara Polop y Summers:

“El episodio del secuestro está aderezado con las imprescindibles gotitas de costumbrismo sociopolítico, dignas de esas obrillas teatrales que de cuando en cuando asaltan los escenarios del Alfil o el Muñoz Seca. A saber: un ridículo diputado de UCD se presenta en el lugar de los hechos y suelta un mitin electoral ante las generalizadas carcajadas de los presentes. La televisión hace continuas

¹ *Contracampo*, nº 16, 1980, p. 68.

referencias a un fraude en una industria cárnica que luego resulta “ser un error.” Los terroristas están relacionados con algunos partidos de izquierda y viven como marajás. La clase política está compuesta por “golfos, chorizos y sinvergüenzas”, al parecer. *La patria del Rata* pretende trascender su denuncia política al ponerla en boca de un pobre delincuente, manejado por unos y por otros, capaz de asesinar a sangre fría, pero en el fondo, mucho más honrado y más cabal que los habituales del Congreso. En definitiva se trata de un producto ligeramente zafio, de un oportunismo vulgar y adocenado...”¹

Frente a la incorporación de innovaciones técnicas en *La mano negra*, *La patria del “Rata”*, pese a sus pretensiones de naturalismo y costumbrismo heredadas del *poliziesco* y el cine quinquí, prosigue con los métodos imperantes en el cine español del “Período Oscuro”, métodos hegemónicos hasta, aproximadamente, 1983.²

¹ J.A.V., en *ABC* de Madrid, 24/10/81, p. 73.

² Cabe, pues, apuntar que *La patria del “Rata”* se rodó con una ratio de negativo muy baja (aproximadamente 4:1) y *en mudo*, con una cámara Arriflex IIC (Archivo personal de Ramiro Gómez Bermúdez de Castro).

Todos me llaman “Gato” (Raúl Peña, 1980).

Al igual que *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) o *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), esta película sería en cierto modo, un perfecto reverso ideológico y conceptual del cine quinqu asimilable a la extrema derecha, representado este por títulos como *Chocolate* (Gil Carretero, 1979) o *La patria del “Rata”*. La estructura de la narración, con efluvios de western (exaltación de la amistad, cierto tono épico y crepuscular) y del cine de aventuras (las escenas del contrabando desde Marruecos, las incursiones del “Gato” por los tejados) se vertebra en una amistad imposible (la de un policía y un quinqu, ambos solitarios, y retratados en una antítesis complementaria perro-gato), sobre el fondo de un Madrid sucio y marginal, en que aún resuenan ecos de la politización izquierdista de los 70 (en la cárcel, alguien le dice al “Gato”: “ahí afuera todos están vendidos... se putean los unos a los otros”).

Se rodeaba la figura del delincuente juvenil de una aureola romántica y épica, con una anécdota similar a la del *Deprisa, deprisa* de Saura: el quinqu como buscador insensato y autodestructivo de la libertad al margen de una sociedad hipócrita y sórdida... la de la España de la Transición y el “desencanto.”

Autoproducida por el director, la cinta adoptaba en gran medida la forma fílmica de un thriller norteamericano de la época, con resabios de las innovaciones técnicas y formales de los años 60-70, amoldados a un cierto modelo genérico previo (según la lectura manierista de los géneros en boga en aquel entonces), sintetizada con la corriente metafórica de la cinematografía española de los mismos años y el Nuevo Cine Español vinculado a la EOC, dentro de los cuales Raúl Peña fue un epígono marginal, un *outsider* deliberado. Estas inquietudes metafóricas se vehiculan en una cinta de vocación popular, con símbolos y disquisiciones asequibles a un amplio público (el gato como la libertad, el perro como la ley y el orden, los tejados como espacio de la

marginalidad y la libertad), pero, a pesar de ello, y debido sobre todo a su frustrada carrera en los festivales internacionales, el film no obtuvo el éxito esperado.¹

¹ El Sindicato Cinematográfico Soviético seleccionó la cinta para representar a España en el, entonces muy importante, Festival de Moscú. Según declara Peña, la película no llegó a tal festival, porque fue sustituida en la Dirección General de Cinematografía por *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980): “No me fue difícil enterarme de que, durante todo este tiempo, los propios funcionarios de mi país, presionados por Alfredo Matas y Pilar Miró, habían intrigado de la manera más sibilina para que los soviéticos renunciasen a mi película y aceptasen la de la futura Directora General de Cinematografía del PSOE. No hace falta ser un lince para darse cuenta de la sórdida confabulación de que fui víctima.” (GREGORI (2009), op. cit., pp. 945-946).

***Viciosas al desnudo* (Manuel Esteba, 1980).**

Remake inconfeso (es decir, plagio, si se quiere) del film norteamericano *Las sádicas* (Peter Traynor, 1975), *Viciosas al desnudo* era curioso testimonio de la continuidad del thriller erótico-moralista del “Período Oscuro” ya en tiempos del destape y la clasificación “S”.

Discurso moralista, en que un escritor que diserta sobre “la libertad y el libertinaje” y la moral de la juventud, es chantajeado por dos muchachas menores de edad. Cae en la misma hipocresía que en principio pretendía denunciar: el artificioso erotismo desplegado en la secuencia de la seducción del literato por las jóvenes, es luego vituperado y reprendido en las secuencias siguientes, tildado de inmoralidad; y la doble moral del burgués protagonista se convierte en algo defendible en comparación con la extrema violencia, la humillación y el brutal cinismo con que el personaje es maltratado por las chicas, que se definen a sí mismas como marginadas del sistema social y actúan guiadas por la corrupción y el resentimiento. Violentas, promiscuas, cocainómanas, delincuentes sin oficio, son un compendio casi caricaturesco de todo lo que cierta moralidad imperante (la que invocaba la inseguridad ciudadana y loaba la Ley de Peligrosidad Social) temía y aborrecía.

Como otras películas “S” de la Transición, *Viciosas al desnudo* articulaba una tenebrosa parábola político-moral sobre la desorientación y la peligrosidad de una sociedad crecientemente desligada del obligatorio catolicismo franquista, sobre el abismo a que presuntamente se abocaba un cuerpo social ya no guiado por rígidos principios ideológicos y religiosos impuestos por el aparato estatal y eclesiástico. Todo ello en hipócrita y flagrante contradicción con la voluntad de esteticismo de la narración, desarrollado en caligrafías de la cámara, un uso discursivo-melodramático de la música, y ciertos recursos estilísticos de la fotografía (como el sol a contraluz destellando en las

aguas en la escena del baño sáfico, para así reflejar el erotismo de las dos jóvenes)... Esto es, el regodeo estético en un relato melodramático tremendista, pretendidamente dirigido a condenar los excesos del libertinaje social y sexual. El desenlace, sin embargo, era tan consecuente con la naturaleza parabólica del guión, que llegaba a hacerse irrisorio.

Sea como fuere, esta dialéctica entre erotismo y represión moral caracteriza ideológicamente gran parte del cine erótico de la Transición, y es la nota dominante en la corriente del thriller de clasificación “S”, a excepción de los films de Jesús Franco. Elocuentes ejemplos de ello son cintas como *Apocalipsis sexual* (Carlos Aured, 1981) o *Porno: situación límite* (Manuel Esteba, 1981).

***El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1981).**

Violento policíaco, reconocido unánimemente como uno de los más importantes de nuestra cinematografía, y en su día clamorosamente acogido por la crítica. Fue premiado en la Sección de Nuevos Realizadores del XXI Festival de Cine de San Sebastián. Transcurría en un turbio y siniestro submundo policial, donde los métodos paralelos de dudosa legalidad eran moneda corriente, y articulaba un discurso vecino al de *Asalto al Banco Central* (Santiago Lapeira, 1982): la exigencia de transparencia a un aparato estatal no depurado de los remanentes del régimen militar. Su idea original (según declaraciones del propio Zorrilla) partía del atentado de unos armenios contra el periodista José Antonio Gurriarán en la madrileña Plaza de España¹.

Tanto en su factura (clasicista, rica en caligrafías de la cámara) como en su dramaturgia (protagonista atormentado por el pasado, traidores, investigación ilegal) se amoldaba a los esquemas tradicionales del género negro, aunque aproximándolos a una temática entonces muy en boga: la polémica sobre los métodos policiales, que vertebraba el ciclo de *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), y buena parte del *poliziesco* italiano. A. COLÓN veía en la película un híbrido de influencias de tradiciones europeas y norteamericanas del cine negro:

“Siguiendo los pasos del cine negro francés (ritualización de la acción, compleja humanidad de los personajes, utilización del hampa como espejo de la sociedad, relativismo moral) y con un ojo puesto en la tradición norteamericana, sobre todo en la puesta en escena (calles nocturnas, túneles, neones, vertederos, salas secretas de tortura, cabarets, baruchos, pensiones) se adentra con una firmeza sorprendente en un principiante en la historia del inspector de estupefacientes Crisanto Perales...”²

¹ Carlos GALINDO, en *ABC* de Madrid, 19/3/83, p. 76.

Y concluía su valoración sosteniendo:

“En la raquítica trayectoria del cine negro español, *El arreglo* podría ser un hito, un punto de arranque. Y en el panorama actual de nuestra cinematografía, la personalidad de José Antonio Zorrilla puede llenar un importante vacío, que José Luis Garci ha intentado en vano colmar con sus “cracks” 1 y 2. Por el momento, hay que agradecerle que nos haya entretenido y sorprendido con este film que podría ser un serie B más que digno en cualquier cinematografía con tradición en el género, y que entre nosotros es bastante más.”

El propio director hablaba de los referentes de su película: “En esta película creo haber introducido influencias de John Huston y otros realizadores norteamericanos, así como del cine político europeo, desde Costa Gavras a los italianos.”¹ Asimismo, había declarado (para el diario *Pueblo*, 17/3/83, p. 31) lo siguiente a propósito de las relaciones del film con el cine negro: “La propuesta resultaba sugestiva dadas sus dificultades. El cine negro es posible sólo en condiciones de libertad política y de fluidez en las relaciones Estado-sociedad, condiciones que no se han producido –y posiblemente estén lejos de producirse- en el caso español.” Además, apuntaba su interés por la ambigüedad connatural a dicha tradición filmica: “Ridiculizar –o intentar hacerlo- a “los malos” es una fácil –y falsa- manera de ejercitar la buena conciencia. Más que tratar de excusarnos atacando “el mal” pienso que la valentía consiste en reflejar la imposibilidad del heroísmo: la ambigüedad moral ha ocupado el lugar del destino y la incomodidad ha sustituido a la catarsis.” Y para BEJARANO declaraba:

“El cine negro tiene una gran ventaja sobre lo que se llama cine de autor. Yo puedo expresar mi concepción del mundo a través de un “thriller” de forma asimilable por todo el mundo, lo cual, en mis comienzos, me sería difícil de

² En *ABC* de Sevilla, 9/6/84, p. 90.

¹ GALINDO, *Ibíd.*, p. 76.

hacer en otros géneros. Si dirigiera un film de parábolas me pegaría una torta impresionante. Además, es un género casi virgen en nuestro país y, por tanto, puede reportarme un cierto éxito comercial.”¹

Afortunadamente para el historiador, proliferaron en la prensa las declaraciones del cineasta sobre su ópera prima. Para *Diario 16* (3/10/83), el propio ZORRILLA escribió un extenso artículo, del máximo interés, sobre su película. También allí había esclarecido el por qué de su adscripción al *noir*:

“La pregunta se ha convertido en tópico. Cine negro, ¿por qué? Para el periodista, el destino natural de un cineasta universitario es la película de autor a la española. Fábula intimista, metafórica, aunque de lectura transparente y desde luego minoritaria. Precisamente lo contrario de lo que yo quería hacer. (...) Para mí, el cine sin público no es cine.

Resulta curioso comprobar cómo incluso los más lúcidos analistas de la transición siguen cinematográficamente en el franquismo. No es este el lugar para analizar el modelo Fraga. Recordar sólo que la discrepancia política se toleraba sólo en clave, lo que limitaba su alcance, y que esa eliminación del público traía consigo dos graves servidumbres. Se dependía de la subvención ministerial para recuperar la inversión y por ello el presupuesto de la película era irrisorio. Así que el cine español pasaba siempre en un único decorado y raramente contaba con más de tres o cuatro actores. (...)

Pero hoy, reanudar el contacto con el público es políticamente posible, socialmente deseable y estéticamente imprescindible. Tenemos que romper el dilema con el que lucha el espectador español: entre el cine digno (léase aburrido)

¹ *Diario 16*, 27/12/82, p. 32.

o el infame (la comedieta al uso) hay un amplísimo campo donde ejercitar la inspiración. (...)

Pues bien: el cine negro tiene a priori todo eso. Es vital, crítico, nada ejemplar y dice tanto como el “cine de autor” sólo que sin darse importancia. Además no tolera trucos ni trampas. La comercialidad no se consigue a costa de sacrificar inspiración, sino al revés. (...)

Y no sólo el cine negro. La colza, Matesa, Redondela, la administración, la guerra civil... están ahí, vírgenes. La sociedad española sigue esperando su cine. Aunque por supuesto a ese modelo de cine le faltan dos importantes elementos para hacerlo posible. La industria, hoy casi inexistente (...) y un nuevo dispositivo legal. El presente modelo impide un cine de amplios horizontes, un cine competitivo con las grandes producciones de distribución mundial. Afortunadamente parece que el decreto Miró va a suponer para el cine español el fin de la transición en el cine.”

Como puede apreciarse, tanto por remitirse al cine de denuncia francoitaliano y español, como por su entronque con la tradición clásica del cine negro, los ambiciosos propósitos de Zorrilla enlazan con lo que, de un lado, en terminología gramsciana (y de ciertos cineastas y teóricos filmicos ítalos) se denominaba “cultura nacional-popular” (aunque sin la radicalidad política de algunos de sus modelos, habida cuenta de la explícita inserción político-ideológica del realizador en el llamado marco constitucional), y, del otro, con lo que el Nuevo Hollywood de los 70 dio en llamar “autoría industrial”. Las inquietudes críticas y autorales y la calidad artística en síntesis, pues, con la comercialidad y la competitividad. La llamativa reivindicación de Zorrilla del cine negro como valioso instrumento crítico de la realidad española no parece tuviera muchos seguidores, al margen de ejemplos aislados como (posiblemente) el de Antonio

Gonzalo -con *Demasiado para Gálvez* (1980) o *Terroristas* (1986)-, y, sobre todo, Pedro Costa, con obras como *El Caso Almería* (1983) o *Redondela* (1987). Cabe apuntar que, pese al prometedor y galardonado arranque de su trayectoria filmica en el largometraje, la continuidad profesional del director se vería también gravemente menoscabada.

El apartado de producción de *El arreglo* sobrepujaba con mucho la media de los alicaídos presupuestos de nuestra cinematografía por aquellas fechas; según declaraba el realizador¹: “Cuenta con un presupuesto de más de cuarenta millones de pesetas (...), el sonido es directo, se utiliza grúa todos los días, y tengo los mejores actores de España. La parte de medios está cubierta, así como los parámetros de calidad.”

Alegato sobre la continuidad del terrorismo de Estado y sobre la turbiedad de un aparato estatal con fuertes remanentes de la dictadura, tomaba como (anti)héroe a un personaje obligado por las circunstancias a emplear maniobras tan sucias como las de sus propios adversarios, a los que se relaciona con la sudamericana Operación Cóndor y el golpismo del 23-F, acaso dentro de esa tan fantasmagórica como hartamente verosímil “Internacional Fascista” de la que tanto se hablaba en la Transición.

Los policías de *El arreglo* están obsesionados con lavar su pasado de arbitrariedades, violencias ilegales impunes y torturas, característico de la “vista gorda” propia de los regímenes dictatoriales. De ahí la amarga conclusión del personaje de Poncela (quien, pese a su sentido de la justicia, también tiene un expediente cuestionable): “*Como siempre.*” Nada esencial ha cambiado en ciertas interioridades de la maquinaria estatal española. Sin embargo, a esta escena sigue una conclusión abierta, aparentemente idílica: Poncela se marcha en automóvil con su amante (una muchacha joven e inocente, poseedora de esa pureza que él ya nunca podrá recobrar) por una carretera: no sabemos

¹ Ibid., p. 32.

dónde desembocará el camino, pero tal vez España cambie algún día definitivamente, parece decirnos esta imagen, por cierto paralelo al cierre narrativo-discursivo de la mencionada película de Lapeira. Una esperanza difusa. Como declaraba el propio director: "Hoy es posible hacer crítica en segundo grado, es posible hacer cine urbano, es posible hablar con libertad. Por eso mi película no tiene mensaje, se limita a mostrar una realidad, pero no dice si se puede cambiar ni cómo hay que hacerlo." ¹

En opinión de Santos ZUNZUNEGUI:

“El film de José Antonio Zorrilla es, por el momento, el más sólido intento de nuestro cine por explorar un territorio que últimamente ha venido tentando de forma repetida a los cineastas españoles: el mundo del cine negro, cuyas convenciones se intenta trasplantar, con mayor o menor fortuna, como forma inmediata de encontrar un corsé narrativo a ciertas historias para las que diversas tradiciones autóctonas no ofrecen soluciones de recibo. El triunfo de Zorrilla consiste en superar ese nivel de aplicación apañada de un recitarlo penosamente aprendido (casos, sin ir más lejos, de Garci o Gonzalo), para dar preciso cuerpo y fisicidad a un grupo de personajes que sin dejar de lado los estereotipos del cine negro, se entroncan de manera directa con nuestra más reciente experiencia.” ²

También LLORENS insistía en el afortunado propósito de Zorrilla de ahondar en una tradición de cine negro propiamente autóctona: “Un film valiente y sincero, desgraciadamente insólito todavía, que indica el camino por donde debería desarrollarse un cine negro a la española.” ³

¹ *El País*, 25/9/83.

² En LLINÁS, Francisco (coord.) (1987): *4 años de cine español (1983-1986)*. Madrid: Imagfic, Festival Internacional de Cine de Madrid, p. 187.

³ LLORENS, Antonio (1988): *El cine negro español*. Valladolid: 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, p. 11.

***Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981).**

Violento policíaco *neo-noir* que retrata el submundo del hampa de la prostitución barcelonesa, y se fundamenta en gran medida en una naturaleza referencial e intertextual. Próximo al cosmos novelístico del celebrado Andreu Martín (como, de otro modo, *Putapela*, de Jordi Bayona y del mismo año), constituía, además, un film cinéfilo, con explícitos y directos homenajes al thriller norteamericano de los 70¹, a *Al final de la escapada*, de Godard, o al *noir* clásico.²

Sucio y urbano, tal vez sea el único film criminal español de la época que pretende, hasta cierto punto, emular el *polar* francés y, acaso también, la estética del despojamiento y la sordidez del thriller norteamericano de los 70 de un Peter Yates -*El confidente* (*The Friends of Eddie Coyle*, 1973)-, un John Flynn -*La organización criminal* (*The Outfit*, 1973), un William Friedkin, o un Joseph Sargent, aunque supeditándolas a unas ciertas pretensiones de retrato social de la marginalidad, y sin las audacias formales de operadores como Owen Roizman.³

Además, la posmodernidad de la película llega al extremo metalingüístico de que la protagonista se ofrece en un momento dado a ayudar a escribir, con sus peripecias, una novela negra al personaje mitómano encarnado por Velat; corporeización, si se quiere, de la intelectualización y la mitología que rodean al género.

¹ En una escena, en el televisor de un bar se atisba *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971).

² El personaje de Carlos Velat llama a la protagonista “Gloria Grahame” por tener la cara marcada, en transparente referencia a *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953). Además, debe agregarse, para mayor abundamiento en la intertextualidad de la película, que su propio título español, *Barcelona sur*, estaba inspirado en una frase de Belmondo en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965).

³ Owen Roizman se hizo famoso en la profesión por su audacia al trabajar siempre con objetivos ultraluminosos, y diafragmas inusualmente bajos para la época (por ejemplo, f 1.4), así como por conferir a algunos thrillers estadounidenses –verbigracia, *Contra el imperio de la droga*, o *Pelham, uno, dos, tres* (*The Taking of Pelham 123*, Joseph Sargent, 1974)-, un característico aspecto visual sucio y duro, con un grano –casi imperceptible, pero altamente influyente en el resultado estético final- obtenido mediante el forzado en laboratorio. Asimismo, fue uno de los pioneros en aplicar otras técnicas innovadoras, como la inventada por Vittorio Storaro, Giuseppe Rotunno y los laboratorios Technicolor de Roma, consistente en velar el interpositivo, y volverlo a revelar en un baño de película en blanco y negro, para reducir la saturación del color de las copias finales, manteniendo simultáneamente la densidad de los negros. (Véase al respecto SCHAEFER, Dennis, y SALVATO, Larry (1990): *Maestros de la luz*. Madrid: Plot, pp. 170-171 y 184).

Obra, pues, de una autoconsciencia y de una ortodoxia genérica vinculada al *noir* (incluso con formantes musicales propios del cinema de acción y melodías jazzísticas), infrecuentes en la época. Asimismo, retrataba la Barcelona de las discotecas, el *underground* y los locales de conciertos de los primeros ochenta.

La película fue un encargo de Pepón Coromina, que deseaba se rodase otra coproducción con México en la línea del exitoso film quinqué *Navajeros*. El director realizó unas declaraciones para el diario *La Vanguardia* (15-4-81), en que defendía la adscripción del film al género negro:

“*Barcelona sur* nace con dos vocaciones implícitas: por un lado, describir la realidad latente en un mundo cada vez menos subterráneo y paralelo de Barcelona: el mundo de los negocios sucios y la violencia, entrelazándolo –no por azar- con el del rollo y el universo de lo marginal. Por otro lado, unir lo que de supranacional y plastificado tiene este sector social, con sus tics más absolutamente latinos, autóctonos y más concretamente barceloneses. ¿Puede albergar esta ciudad gris situaciones dramáticas con visos de novela negra?”¹

El film no es un ejercicio autoral en su pertinaz intertextualidad: según los testimonios existentes, Cadena rodó la película de mala gana, porque, si bien es admirador del cine negro clásico, se sentía absolutamente distanciado del policíaco contemporáneo y el cine de acción. Pero aprovechó para introducir en ella una estética inspirada en la revista de cómic underground *El Vibora*, y algunas de sus obsesiones privadas, según señala VIDAL:

“...jugar con varios soportes visuales, televisión, vídeo, pantallas de ordenador, pantallas de juegos. La mezcla de estas pantallas crea una sensación muy peculiar que se puede considerar una marca de fábrica. Cadena lo reconoce y,

¹ VIDAL, Nuria (2006): *Jordi Cadena. Entre l'experiment i la indústria*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, pp. 110-111.

con una modestia que sorprende, reconoce que es algo que tomó prestado de Wim Wenders.”¹

Las escasas recensiones críticas sobre la película no la tratan piadosamente: LARDÍN afirmaba lo siguiente, entroncándolo con el lento despertar de los cineastas de la Transición al reflejo de la realidad misma, tras la larga noche de la represión censorial:

“Pero esta ansiedad por hablar de la realidad después de tanto tiempo sin poder hacerlo precipitaba los discursos y caía a menudo en el artificio. Al este del mapa, piezas como *Barcelona Sur* (...) tentaban el fresco de época con ínfulas de modernidad, partiendo del estereotipo conceptual (putas enrolladas, ex presidiarios, venganzas en el casco viejo) y con referencias a los garitos de moda, la prensa y la actitud hedonista del floreciente *underground*, quedándose el intento en un paisajismo de pega que no iba a ninguna parte.”²

Pese a todo ello, la cinta obtuvo un relativo éxito comercial: recaudaría unos 40 millones de pesetas de la época. Además, Jordi Cadena recibió por ella el premio “Nuevos Realizadores” de 1981 del Ministerio de Cultura.³

¹ Op. cit, p. 112.

² En PALACIOS, Jesús (ed.) (2006): *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, p. 90.

³ Asimismo, lo recibieron Cayetano del Real, por *La cripta*, y Alberto Bermejo, por *Vecinos*. (*ABC* de Sevilla, 27/2/82, p. 52).

***Corridas de alegría/ Días calientes* (Gonzalo García-Pelayo, 1981).**

Peculiar mezcla de comedia costumbrista y *road-movie* con tintes policíacos, si se quiere, clasificable lateralmente en el cine quinquí (pues se trata de las andanzas itinerantes de unos delincuentes españoles de poca monta) y con una factura técnica que continuaba la línea de elaborado espontaneísmo formal iniciada por su director en *Vivir en Sevilla* (1978), dentro de un estilo vecino al *cinéma-verité* de Jean Rouch, y por supuesto influido por la *Nouvelle Vague* y las rupturas del 68, y atento aquí, sobre todo, a la frescura, naturalismo y *gracia* puramente sureña, de los diálogos (coescribía el guión el renombrado flamencólogo sevillano Romualdo Molina).

Corridas de alegría era uno de los títulos más emblemáticos del llamado Cine Andaluz, corriente filmica de reivindicación estética y cultural de lo andaluz. La banda sonora del film de García-Pelayo, constituida exclusivamente por temas de rock progresivo andaluz y flamenco, se inscribía también en la órbita de la reivindicación identitaria esencia de este cinema. Se aprovechaba la excusa argumental (las alegres fechorías de dos ladrones, uno de ellos perseguido por incendiar el club de un gángster), y la estructura de *road-movie*, para trazar un vívido retrato de la Andalucía de la Transición, así como una crítica acerba de aquella sociedad: en la peripecia de los quinquís, se cruzan guardias civiles, señoritos oligárquicos de la extrema derecha, un marinero desertor de la base norteamericana de Rota, un policía corrupto que se lucra con el narcotráfico... Ello dentro de un discurso de exaltación de la libertad personal, que adquiere una cierta aureola romántica por su desafío a toda convención social: la figura de los dos delincuentes libertarios y libertinos, irreverentes y antisociales, recordaba nítidamente a los sendos antihéroes protagónicos de la célebre y provocadora *Los rompepelotas* (*Les valseuses*, Bertrand Blier, 1973).

Para el célebre crítico de *ABC* de Madrid (y otrora destacado redactor de *Nuestro Cine*), César SANTOS FONTENLA, la amalgama genérica de la película no funcionaba:

“La película, mezcla de filme negro y cine de carretera, con insertos derivados de otros géneros y homenajes a películas y realizadores de los últimos años sesenta, influidos por el mayo francés, resulta, en definitiva, sobrecargada en un sentido e insuficiente en otro. (...) Como se ve, pasan en la película muchas cosas, demasiadas. Como demasiados, y demasiado insólitos como para no merecer un poco más de atención por parte del realizador, son los personajes, o, si se prefiere, tipos, que aparecen y desaparecen sin que el espectador tenga tiempo para algo más que tomar nota de su paso por la pantalla.”¹

El País (3/4/82) informaba: “El realizador Gonzalo GarcíaPelayo continúa en su nueva película, *Corridas de alegría*, estrenada ayer en Madrid, un tipo de cine pobre, de estética *lumpen* y *tercermundista*, con personajes y ambientes populares de Andalucía.” Según declaraciones del director: “Es una película de viaje sobre los temas de la amistad y del rollo del fracaso amoroso.”² El film se rodó con un magro presupuesto de 15 millones de pesetas.

“Soy partidario de una estética *tercermundista* y alejada de Visconti, donde se ofrezca la visión del *lumpen*, con todas las virtudes y defectos de una idiosincrasia cultural, como ha señalado un crítico, donde aparecen las cosas baratas y una imaginería popular. Me interesa el cine pobre, ya que tenemos que asumir nuestro propio rollo.”³

Con respecto a la producción y la carrera comercial del film, atestiguaba el realizador:

“Me la encargó Andrés Vicente Gómez, que la orientó muy bien y que, además, me pidió que la volviera a montar cuando se dio cuenta de que había quedado un

¹ SANTOS FONTENLA, en *ABC* de Madrid, 6/4/82, p. 64.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

poco larga. Y, sinceramente, creo que quedó muchísimo mejor. (...)
Desgraciadamente, la película no se estrenó donde se tenía que estrenar. Estuvo a punto de estrenarse en los Alphaville, donde hubiera tenido una carrera completamente diferente. Creo que era una película comercial que podía haber tenido mucho éxito, pero no lo tuvo porque al público no le llamó la atención el lanzamiento de la película donde no significaban nada los actores ni el tema. A la gente que la vio sí parece que le gustaba, se reía mucho.”¹

¹ GREGORI (2009), op. cit., p. 1067.

***El crack* (José Luis Garci, 1981).**

Thriller que sigue con plena ortodoxia la tradición del policíaco clásico norteamericano (no en vano está dedicado a uno de sus progenitores literarios, Dashiell Hammett). El homenaje constante a una cierta mitología estadounidense es uno de los cimientos del film: se suceden las citas explícitas a Rocky Marciano y Joe Louis, Charlie Chan, Humphrey Bogart, Don Ameche, etc, en coherencia con la mitómana filmografía del Garci de la época. Así, al igual que, por ejemplo, en la muy emblemática *Asignatura pendiente* (1977), se traza un mapa nostálgico-sentimental de unas determinadas influencias culturales generacionales y fijaciones personales, vinculadas aquí con un imaginario colectivo nacido del cinema y la novela policíacos clásicos estadounidenses. Este carácter de tributo llega incluso a ambientar varias escenas del tercio final de la narración en la mismísima Nueva York...

De fondo gravita la amargura del “desencanto” de la Transición: se alude a tramas de corrupción urbanística, inmobiliaria y también policial, e incluso al pasado franquista de uno de los implicados, de quien se dice que está cargado de condecoraciones, “de cruces al mérito.”

El crack participaba, así, del carácter deliberadamente generacional de los primeros largometrajes de Garci. Una “crónica sentimental” de lo que él entiende por señas de identidad comunes a su generación: romanticismo, nostalgia, desencanto, cierta rebeldía, fuerte influjo de mitologías de la *cultura popular* norteamericana. Otra dimensión importante del film es la pretensión de adaptar ese bagaje USA previo a realidades españolas, con diálogos castizos y jergales y ambientaciones madrileñas reconocibles, en lo que paradójicamente supone una afirmación de la universal validez de los presupuestos genéricos hollywoodienses.

El relato articulado es, por supuesto, de un clasicismo tan ortodoxo como la adscripción genérica de la propia película. Sobre este film declaraba Garci:

“Es un homenaje al cine negro, eso es evidente, pero también a sus ciudades, Chicago, Nueva York... De ahí la presencia de la Gran Vía –de noche, de mañana-, que tantas connotaciones tiene con las edificaciones norteamericanas. Hay trozos de la Gran Vía –el rascacielos del Capitol, nuestro Flat Iron-, que parecen sacados de diseños de Frank Lloyd Wright.”¹

El Crack (y su secuela), entrarían, pues, dentro del *neo-noir* nostálgico cultivado en Norteamérica por cineastas como Dick Richards, con *Adiós, muñeca* (*Farewell, my Lovely*, 1975).

El film obtuvo, amén del éxito comercial una entusiasta acogida crítica, que fue aprovechada para retroalimentar sus promociones en la prensa. Así, en *ABC* de Madrid², se insertaba una página publicitaria que citaba los laudos críticos de numerosos medios escritos. De todos ellos, el de Miguel RUBIO (antiguo crítico de *Film Ideal*) en el periódico *El Socialista*, resulta quizá el más interesante: “Garci intenta trasladar con todas sus consecuencias el género a nuestro país, realizando una estilización de los elementos narrativos y buscando raíces nacionales. Utiliza así materiales costumbristas y cotidianos que añaden una dimensión irónica al relato, contrapunteándolo de realismo.”

Sin embargo, no todos compartieron tal euforia, y algunos acusaron al film de un excesivo mimetismo respecto a modelos foráneos. Así, el crítico A. COLÓN,³ hablará del vano empeño del realizador por llenar el hueco de una discontinua o paupérrima tradición nacional del cine negro; y Santos ZUNZUNEGUI acusará a Garci de una

¹ VVAA (2010): *Garci. Entrevistas*. Madrid: Notorious Ediciones, p. 53.

² 10/5/81, p. 112.

³ En *ABC* de Sevilla, 9/6/84, p. 90

“aplicación apañada de un recitatorio penosamente aprendido.”¹ Cabe anotar que ambos críticos contraponen *El arreglo* de José Antonio Zorrilla a la película de Garci, como modelo de lo que debería ser un cine negro a la española. De este modo, se enfrentaban dos modos de entender la aclimatación del género a realidades autóctonas: de un lado, la mitomanía intertextual y nostálgica de Garci (“recitatorio”, según ZUNZUNEGUI), y del otro, el retrato de ciertos aspectos de la sociedad española partiendo de unos códigos genéricos para aplicarlos ex profeso a la disección de facetas sucias y siniestras de esa sociedad. Un “volver a las fuentes” que en ambos cineastas tiene significados bien distintos: de un lado, el homenaje acrítico, externo, que predomina sobre la (también existente en la cinta de Garci) cara del género negro como crítica de la corrupción social; del otro, una reescritura de las fuentes para retratar la misma realidad en que tales fuentes se insertan, y sin que haya de mediar una profesión de fe en ciertos modelos foráneos invocados. Una reescritura esta que supondría, si se quiere, una tentativa de invención (y no de mera adaptación) de un discontinuo y casi inexistente cine negro español. Adaptación (Garci) frente a (re)invención (Zorrilla).

PÉREZ MORÁN hacía hincapié en el carácter intertextual, referencial y cinefílico de la película:

“En cuanto al contexto de la época, su retrato viene condicionado por la distancia que se toma desde la óptica del narrador, en esa adscripción decidida a un género netamente estadounidense, silenciando alusiones a la época que pudiesen anclar la obra en el momento de su producción. Los planos de Madrid conviven con citas caras a su director, desde menciones a Rudyard Kipling hasta otras laterales al *Doctor Zhivago*, y Germán acude a una sala de cine a ver *El*

¹ En LLINÁS (Coord.) (1987), op. cit., p. 187.

divorcio que viene (Pedro Masó, 1980) y será en el vestíbulo donde descubra, por un cartel de cine positivado al revés, el engaño de su socio y el Guapo.”¹

¹ En SÁNCHEZ NORIEGA (ed.) (2014), op. cit., p. 269.

La mujer del ministro (Eloy de la Iglesia, 1981).

Complejo, panfletario, y quizá un tanto delirante, discurso sobre la situación sociopolítica de la España de UCD, erizada de problemas tan graves como el paro, el golpismo, el terrorismo, tramas negras del Estado, la supeditación de las esferas oficiales a la oligarquía financiera, y los muchos remanentes del franquismo, así como la corrupción y el tráfico de influencias. Su parentesco inmediato con otra obra previa del director, *La criatura* (1977), brutal sátira de Alianza Popular, se hace evidente.

Un obrero pluriempleado de chapero de una marquesa de extrema derecha (que aporta ayudas económicas a una organización paramilitar, el “Batallón Patriótico Antiseparatista”, claro trasunto del Batallón Vasco Español, trama negra antietarra de la época), se ve envuelto en el chantaje de un grupo terrorista (transposición de los GRAPO), interesado en eliminar a un ministro del Gobierno Suárez, pero del que se insinúa que puede estar manipulado por el mismo aparato estatal para ciertos oscuros fines.

La folletinesca trama permite a la narración ramificarse lo suficiente como para posibilitar, en su intrincamiento, una diatriba contra la coyuntura del país respecto de numerosos asuntos. Y el discurso, absolutamente explícito y frontal, puede calificarse de filípica contra la derecha en el poder, su oportunismo maquiavélico, su cortesanía, y su continuidad con el régimen militar previo. En una escena significativa, la marquesa le espeta al ministro que si ha llegado al poder, es gracias a que ella le puso en contacto con directivos de un banco. “Ya sabes que yo nunca he creído en eso de las elecciones”, puntualiza. La oligarquía financiera quedaba, así, denunciada como máxima artífice del poder político de turno, más allá de cualquier decisión democrática.

Para coronar la naturaleza incómoda de la cinta, el vehículo elegido era el de un policíaco popular, violento, sensacionalista, (la escena del asesinato visto desde los ojos

de la víctima en plano subjetivo, y con la cámara tiñéndose de sangre, claro efluvio del *giallo* italiano, sería el ejemplo más ilustrativo). Los discursos musicales de la banda sonora se adecuaban a la ideología marxista del film y al concepto de la lucha de clases: de este modo, al obrero le correspondía una rumba de Manzanita, y al ministro, una culta y elitista música de clavicordio (el *Canon* de Bach).

La película fue clasificada S, “no por su contenido violento ni por su erotismo, sino por alusiones políticas que parecen molestar a determinados estamentos oficiales.”¹ Corrían los tiempos de la reciente intentona golpista del 23-F, pese a lo cual, el film se estrenó en el madrileño Cine Palace, enfrente del Congreso de los Diputados. Según las declaraciones del director a Carlos AGUILAR y Francisco LLINÁS:

“Es posible, pero creo que les molestaban cosas más inmediatas, como la caricatura de Suárez o que aparecieran altos cargos públicos metidos en escándalos financieros, aunque en la película estos escándalos no tienen nada que ver con la propia política. Sorprendió mucho en México, donde era impensable hacer un cine donde altos cargos aparecieran implicados en tramas de corrupción. Pero, a pesar de la S, no funcionó mal en taquilla, aunque a mí hoy me parece una película muy menor. Con todo hay elementos que resultan muy interesantes. Por ejemplo las premoniciones sobre el 23-F antes de que ocurriera. Y aún más, las alusiones a grupos terroristas con pretensiones antiterroristas (la alusión al Batallón Vasco Español). Es decir, la guerra sucia en pleno período de la UCD.”²

Como posteriormente *El pico* (1983), *La mujer del ministro* es un panfleto (no en el sentido peyorativo). El film inauguraba esa tendencia del cinema de De la Iglesia a la condensación de toda una pléyade de temas y problemas de una coyuntura determinada,

¹ KRANKOL, Joe (1996): *E "S" paña erótica: historia del cine clasificado "S"*. Madrid: Stripper, p. 122.

² VVAA (1996), op. cit., p. 149.

en el interior de ficciones melodramáticas de vocación eminentemente popular. En ambas películas, todos los temas posibles de la situación o el contexto descrito (en la primera, la España de UCD; en la segunda, el conflicto vasco) son aludidos, siquiera de pasada, en una construcción dramatúrgica y narrativa que privilegia la frase política, el alegato explícito. *La mujer del ministro* es, como *El pico*, un discurso de discursos, una arquitectura abarrocada y concéntrica de discursos varios sobre una realidad determinada, encajados unos en otros en un alucinado panóptico que acaba delimitando una reflexión absolutamente consciente, y apasionadamente parcial, de esa realidad. Una postura ético-estética que asimismo impide, de suyo, toda indiferencia o cómoda imparcialidad por parte del espectador.

De la cinta que nos ocupa, la revista *Contracampo*, a la sazón única apologista de este autor cinematográfico, afirmaba:

“*La mujer del ministro*, su último film, alcanza un grado de complejidad narrativa nada desdeñable sin que la claridad expositiva se vea empañada por ello; los elementos del relato están urdidos como en la mejor novela negra; la personalidad de los personajes se mantiene en el nivel emblemático preciso para que el espectador no se pierda en sus meandros; los diálogos (“te presenté a un grupo bancario importante que acabó haciéndote ministro”) apenas disimulan su carácter netamente informativo o de progresión del relato; el melodrama es una pura estructura sobre la que desplegar el mensaje, la botella del naufrago... No hay elaboración de las situaciones dramáticas como no hay puesta en escena, en el sentido clásico, porque de otro modo los sucesos adquirirían una ambigüedad, una viveza que obstaculizaría la recepción directa de la idea central; se trata de un cine de enunciados donde todo se subordina al “quod erat demonstrandum.” La dirección de actores, sólo aparentemente naturalista, está llena de subrayados,

acentúa los tópicos, esquematiza aún más si cabe a los uniformados personajes; la escenografía y el atrezzo no hacen sino añadirles atributos, redundar. Todo produce una impresión de burda vulgaridad que podría tomarse por torpeza, pero lo sistemático del mecanismo obliga a desconfiar de la apariencia y lleva a pensar, de nuevo, en ese monomaniaco propósito de no distraer la atención del espectador con el más pequeño de los deslices. Resultan, así, films tremendamente cerrados, con una ausencia de “ruidos” (en términos formalistas) excepcional. Se trata, en efecto, de una manipulación descarada, pero al no disfrazarse de otra cosa (por el contrario se exhibe con toda impudicia), puede decirse que estamos ante uno de los cines más honrados que pueblan hoy nuestra industria.”¹

El cine de Eloy de la Iglesia busca, pues, el enfrentamiento ideológico abierto, sin ambages. Huelga decir que la prensa conservadora se ensañó con la película, ya que le desagradó ver en ella lo que efectivamente era (un panfleto de ataque frontal a UCD):

“Mezclar el cine con la política, haciéndolo de una forma cómica, puede resultar quizás simpático, pero hacerlo al estilo de Eloy de la Iglesia, cuya ideología es de sobras conocida, es algo casi denigrante. Utilizar el séptimo arte para atacar descaradamente, con razón o sin ella, que eso es lo de menos, la labor de un determinado partido político, criticando su labor en la marcha del país y su postura ante el aborto, el divorcio o las centrales nucleares, resulta fácil, poco válida y bastante panfletaria.”²

La esencia panfletaria del cinema del realizador vasco era piedra de escándalo, pero el celuloide cómico, no menos panfletario, de un Mariano Ozores (al que parece aludirse aquí), no resultaba tan condenable. Se trataba, pues, de una crítica ideológica más que

¹ VEGA, nº 25-26, 1981, p. 25.

² ABC de Sevilla, 16/9/81, p. 81.

propiamente cinematográfica: era la ideología la que llevaba principalmente a la adhesión o el repudio de la obra de este cineasta. Esta afirmación se ve respaldada precisamente por una crítica de Pedro CRESPO en *ABC* de Madrid, quien escribía lo siguiente:

“Lo que dentro de un supuesto cine “de derechas” pudieran representar Mariano Ozores o Tito Fernández, lo representa Eloy de la Iglesia en un hipotético cine “de izquierdas.” Con la ventaja para los primeros de estar en posesión de un oficio y unos conocimientos técnicos superiores y de limitar más inteligentemente su oportunismo, tanto en la crítica política como en la utilización de las licencias “erótico-sexuales”, hoy tan en boga. Soy consciente de que la comparación molestará tanto a unos como a otros, pero me parece absolutamente oportuna a efectos prácticos. Las películas de Ozores o de Ramón Fernández no son más que comedietas o juguetes cómicos, y las de Eloy de la Iglesia, queriendo ser dramas, no pasan de melodramas panfletarios, pero el sustrato no deja de ser el mismo. (...) El melo-folletín de De la Iglesia es más ridículo que provocador, más patético que cualquier otro calificativo.”¹

Los medios conservadores consideraban el deliberado panfletismo del director vasco como algo del todo indigno de consideración: lo encuadraban dentro de los productos populistas de la época, si bien supeditado a un “oportunismo” más descarado que el de sus supuestos homólogos en el mercado cinematográfico autóctono. Así, el repudio ideológico se entrelazaba con el repudio a lo considerado una expresión cultural “menor”, o de inferior jerarquía a la de otras obras, estas sí merecedoras de un mayor detenimiento crítico.

¹ 29/8/81, p. 41.

***Asalto al Banco Central* (Santiago Lapeira, 1982).**

Thriller político, adaptación pirata de la novela de Alberto Speratti, a su vez basada en hechos reales acaecidos el 23 de mayo de 1981. Versaba acerca de uno de los aspectos más vidriosos de la Transición española: las tramas negras y actividades armadas de la ultraderecha golpista, respaldada por una parte de los poderes fácticos. Así, el personaje protagonista de periodista investigador (José Sacristán) enunciará explícitamente el discurso del film: “Tenemos derecho a un país en el que la gente sepa lo que pasa.”

La anécdota de origen (una banda de delincuentes comunes, organizada por la extrema derecha, asalta el Banco Central de Barcelona para chantajear al Gobierno y conminarle a la excarcelación inmediata del teniente coronel Tejero) permitía combinar, de un lado, la recreación casi periodística de los hechos expuestos, dentro de una estructura de crónica (precisos intertítulos explicativos incluidos), y con el protagonismo de un personaje cercano de periodista tenaz y detectivesco; y del otro, un núcleo argumental prototípico del cine policíaco: la preparación, ejecución y fracaso de un pretendido “atracó perfecto.” La forma filmica, clasicista y con una ubicua banda sonora electrónica de formantes y puntuaciones musicales (continuadora de la línea de las músicas sinfónicas y compuestas ex profeso para la película, del cine clásico), se amolda decididamente al modelo genérico del policíaco en su acepción más convencional o canónica. El peso casi primordial del periodista de investigación en la trama remite, por su parte, a un éxito reciente de la época, el thriller político-periodístico *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976).

Por lo demás, la película no adopta, como han sostenido algunos, posiciones ideológicas ambiguas ni confusionistas. En verdad (y como explicita el propio personaje de Sacristán) establecía una defensa del nuevo régimen liberal-parlamentario frente a sus

enemigos y desestabilizadores en los todavía frágiles tiempos que corrían (incluso en una escena, los aterrados empleados del Banco preguntan a los asaltantes si son “de la ETA”). Sin embargo, la conclusión discursiva del film es amarga y desazonante: los superiores del periodista le impiden continuar con la indagación de quiénes organizaron el atraco (“Estás en España. Para bien o para mal, estás en España”, le espeta su jefe). Persistirá en continuar las averiguaciones, pero ya solo y aislado...

En entrevista con GREGORI, Lapeira admitía concomitancias del film con el *poliziesco* italiano de denuncia de directores como Rosi o Damiani:

“encontré en el hoy desaparecido *Drugstore* de Barcelona, que tenía una librería abierta hasta las tantas, un librito titulado *Asalto al Banco Central* de Alberto Speratti (sic) y lo leí esa misma noche. El libro era como una película, pero se parecía más que a una película norteamericana a una de esas películas que los italianos hacían en esa época sobre jueces, policías corruptos, etc. Y me pareció que podía estar bien llevarla al cine.”¹

Asalto al Banco Central supuso un éxito de taquilla. No obstante, el novelista Alberto Speratti interpuso una denuncia a la distribuidora cinematográfica GH, por impago de los derechos correspondientes por la adaptación de su obra. No recurrió contra la productora, Travelling Films, por el estado de precariedad de esta: “sólo tienen un despacho de tres metros por dos. Y como no me lleve la máquina de escribir o la falda de la secretaria...”²

¹ 2009, op. cit., p. 1226.

² *El Periódico de Catalunya*, 16-3-83.

***Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982).**

Thriller de política-ficción, en una época en que este subgénero proliferaba en el ámbito de la novela (de la que la narración original de Vázquez Montalbán en que se basa la película es posiblemente el ejemplo más famoso).

Panorama de los recovecos más siniestros de aquel momento histórico-político, a través de los ojos escépticos y descreídos del amargo detective Carvalho, cuya ingeniosa retranca galaica impregna los diálogos. El asesinato de un ficticio secretario general del PCE (clara y pertinaz transposición ficcional de Santiago Carrillo: incluso una pintada ultraderechista callejera posterior al crimen reza: “Paracuellos vengado”), da lugar a una investigación emprendida por políticos de UCD retratados como antipáticos arribistas, un comisario de policía ex infiltrado en el Partido Comunista y ex divisionario azul - trasunto del comisario de la BPS Conesa, alias “Billy el Niño”, también parafraseado en *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), y *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991)-, y el detective gallego, encarnado por el actor y cantautor izquierdista Patxi Andión.

El clasicismo del relato se adecua a un patrón genérico ortodoxo e incluso arquetípico, heredado de la novelística de Hammett y Chandler: detective privado duro y sarcástico, con cierto éxito con las mujeres; sucesión de pistas y sospechosos; estallidos aislados de violencia. Pero la aplicación de este esquema a los ambientes políticos típicos de la Transición española (despachos oficiales suaristas, comisarías, reuniones y ágapes de la progresía, etc), se revela como una ironización (meta)genérica y como una crítica distante y sí, desencantada, de este proceso histórico, en que pueden darse casos como que la investigación del asesinato de un importante líder izquierdista y antifranquista sea encomendada a un antiguo chivato y torturador del régimen militar, o que la actuación turbia de la CIA o de agentes de los servicios secretos de la sudamericana Operación Cóndor, se produzca en Madrid con absoluta impunidad. También hay en la cinta

mucho de ironización respecto del doctrinarismo tan frecuente en la izquierda y, en general, en la actitud militante: ante la pregunta de Carvalho a cada uno de los sospechosos de por qué militan, todos responden con la misma frase prefabricada: “Porque creo en el Partido como vanguardia política de la clase obrera, como clase ascendente que da un sentido progresivo a la Historia.” Por su parte, la música de Manuel Camp articulaba discursos de ironía y desencanto, mediante arreglos de *La Internacional* y *A las barricadas*. A este respecto, afirmaba Aranda, en entrevista con PASCUAL VERA: “Esto fue una idea que sugerí al músico y que se aceptó. Me parece bien, porque se trata de una película de humor, pretendidamente al menos, y eso servía para subrayar la crítica humorística que se hacía sobre personajes, situaciones, y sobre todo a cuerpos de formación ideológica que aparecen.”¹

Según declaraciones del cineasta, la película tuvo una mala carrera comercial debido a la caída de la popularidad política de Carrillo (que quedó en undécimo lugar en las votaciones a miembro del Comité Central del PCE ese mismo año), y a la creciente pérdida de relieve de su partido. El “desencanto”, signo de los tiempos, repercutió negativamente en la película, hoy considerada un título paradigmático del cine de la Transición española.

¹ VERA, Pascual (1989): *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones JC, p. 131.

Todos al suelo (Mariano Ozores, 1982).

Ejemplar típico de comedia populista de Ozores (probablemente el cineasta que más éxitos e impacto sociológico ha encadenado y atesorado en nuestra cinematografía), con todos los elementos característicos de la comedieta cinematográfica española de la época: rasgos eróticos; sentimentalismo (o sensiblería, si se quiere); alusiones coyunturales; abundancia de retruécanos, juegos de palabras y disfraces; enredos con mujeres de buen ver; y otros recursos que delatan el origen vodevilesco y arrevistado de esta corriente fílmica.¹

El discurso moralizante articulado (incluso hay un vilipendiado personaje secundario de médico abortista) apunta a un conservadurismo dirigido a un cierto público popular desclasado y despolitizado, maltratado por la crisis de principios de los 80: lo que Julio PÉREZ PERUCHA y Vicente PONCE suponían una parte importante del electorado de Alianza Popular.² La consciencia de este destinatario (según apuntaba también ZUNZUNEGUI) trasciende igualmente al simplismo y cuasi primitivismo de la forma fílmica adoptada.³

¹ A propósito de *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982), ZUNZUNEGUI (en PÉREZ PERUCHA (ed.) (1995), op. cit., p. 843), hace afirmaciones harto reveladoras, como las siguientes: “Los estilemas movilizados por este cine provienen sustancialmente de la explotación intensiva del ya de por sí exiguo patrimonio de un género concreto: las variedades arrevistadas, género del que retoma una construcción secuencial, que es una pura acumulación de instantes definidos no por su pertinencia narrativa sino por lo ridículo de la situación o la virtual concentración de chistes y “morcillas” de mejor o peor gusto.”

² En PALACIO, Manuel (ed.) (2011): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva/Siglo XXI Editores, pp. 223-268.

³ El mismo ZUNZUNEGUI (en PÉREZ PERUCHA (ed.) (1995), op. cit., pp. 842-843), afirma: “Público de tan escasa formación cultural (y, por ende, cinematográfica) que debe ser capturado no mediante sofisticadas propuestas sino interpelado y movilizado en su radical especificidad sin que su toma de contacto con el film se vea interferida por ningún elemento incompatible con su indigente formación artística. (...)”

¿Puede extrañar que a un espectador modelo pensado en estos términos no se le ofrezcan delicias de “arte y ensayo”? Sería, con todo, ir demasiado deprisa si sostuviéramos que al infantilismo del público les corresponden los balbuceos de un lenguaje cinematográfico que parece reducido al grado cero de su expresividad. (...)”

La planificación de cada escena será realizada en ausencia de otra directriz que no sea una implícita economía de rodaje —el zoom es un instrumento de uso obligado, la simplicidad de los decorados ley de oro, la dirección de actores brilla por su ausencia— y una llamativa y voluntaria reducción al absurdo de las posibilidades que ofrece al realizador la descomposición del espacio hecha posible por la multiplicación de los puntos de vista sobre la acción.”

El aspecto más curioso es que, por momentos, la película recuerda a una especie de variante casposa y castiza de *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975): historia, progresivamente claustrofóbica, de un atraco fallido, en que los infelices que lo perpetrar quedan atrapados en una sucursal bancaria, sitiados por la policía.

La anécdota política, demencial (las fuerzas policiales decidirán ignorar deliberadamente los hechos por presiones de políticos de UCD que quieren evitar el escándalo), se vincula con la sátira del “politiqueo” del nuevo régimen, de que tanto gustaba cierta derecha nostálgica del franquismo y su aparato estatal pretendidamente *apolítico*.

Otra faceta discursiva de la película enlaza con *lo cutre* como rasgo esencial de lo español, y como una rémora inherente al subdesarrollo social y moral del país (dos de los asaltantes al banco deben cargar con familiares, entre ellos una parturienta que aprovecha el acoso policiaco y la toma de rehenes para pedir artículos de lujo; las vetustas armas utilizadas en el atraco acabarán siendo barridas como basura o chatarra por dos indiferentes empleados municipales; etc). La torpeza, ignorancia y pobreza de los atracadores pesan, pues, como una losa sobre cualquier posibilidad de atraco perfecto a la manera del cinema anglosajón o francés, algo ya apuntado por films paródicos tan eminentes como *Rufufú* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958), o *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), (donde la referencia a modelos filmicos previos era más que explícita).

Curiosamente, el punto de partida de la idea de la película sería el mismo que el del thriller político del mismo año *Asalto al Banco Central*, según viene a reconocer el mismo OZORES en sus memorias:

“Está visto que en España los “golpes” al estilo yanqui no funcionan y lo que no falla son los tirones de bolsos y cosas menores, aparte de los gordos delitos de

corbata de seda natural y traje de Armani, que esos sí que los hacemos bien. (...)

En un principio titulé la historia Asalto al Banco Mistral, pero como la similitud era demasiado obvia y había quedado en el ánimo de los españoles la frase de

Tejero durante el asalto a las Cortes, llamé a la película *Todos al suelo*.”¹

La cinta constituyó un grandioso éxito de taquilla, con 1.239.754 espectadores, y una recaudación de 228.762.068 pesetas de la época.²

¹ OZORES, Mariano (2002): *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta, pp. 256-257.

² Op. cit., p. 257.

Los blues de la calle Pop (Las aventuras de Felipe Malboro, Volumen 8º) (Jesús Franco, 1983).

Parodia/ homenaje al género negro tan caro a su director, y también a sus revisiones en el *neo-noir*.¹ La peculiaridad principal reside en la utilización del lenguaje propio del cómic clásico norteamericano en color de los años 40-50 (y también del cómic europeo para adultos de los años 60), y en una ultrabarroca experimentación formal con los encuadres, más allá si cabe del abarrocamiento habitual en el realizador: los planos enfáticos casi supinos, la composición con los reflejos especulares múltiples (de la mesa pulida y acristalada del hotel, de los espejos del camerino de la cabaretera).

Asimismo, el hincapié sobre determinados aspectos y códigos asumidos por el cómic clásico llega hasta lo deliberadamente metalingüístico: la retórica y efectista voz en off narrativa hace referencia a los textos de apoyo de las viejas historietas, y los personajes dicen soliloquios para expresar sus pensamientos (algunas veces, mirando a la cruz del encuadre: es decir, al espectador) como suele acontecer en los cómics. La experimentación plástica llega también a emular (con filtros de realce cromático en la óptica de la cámara) la saturación del color y hasta las viñetas monocromas del viejo *comic-book* en cuatricromía, al igual que la fotografía de Gil Taylor para la, hoy revalorizada producción de Dino de Laurentiis *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980).

Los diálogos participan del metalenguaje (señalando explícita y repetidamente la naturaleza ficcional y *tebeística* de la narración y del propio detective protagonista), y son intencionadamente retóricos. Asimismo, ese humor metalingüístico de la cinta mostraba con insistencia detalles castizos españoles (la *femme fatale* se llama Genara; uno de los villanos, un tal Impasible Carter, es un sicario bailaor de flamenco), para así

¹ Así por ejemplo, el nombre de Malboro –que no Marlboro– del protagonista estaba tomado de una broma del personaje de Sterling Hayden en el célebre *neo-noir* *El largo adiós* (*A long Goodbye*, Robert Altman, 1973).

autoironizar sobre la devoción por ambientes y personajes anglosajones casi intrínseca al cine genérico autóctono de bajo presupuesto, el mal llamado “cine de subgéneros.”

Por su parte, la faceta de homenaje se explicitaba en fotos fijas (de Mae West, Klaus Kinski, Bogart, o dibujos del conocido autor de *cómic underground* y alternativo Richard Corben) insertadas en la planificación y el montaje para crear una curiosa dialéctica en diversas escenas, confrontando la ficción con algunos de sus referentes más cristalinos, o enfatizando la propia esencia referencial e intertextual de aquella. Tal osadía formal y consciente intertextualidad, de la película, se remite a cierta corriente del *neo-noir* estadounidense que parafraseaba la estética y narrativa del cómic: caso de *99'44 % muerto* (*99'44 % Dead*, John Frankenheimer, 1974), y *El Club de los Cuatro Ases* (*The Four Deuces*, William H. Bushnell, 1975).

La ambientación insistía en un trasfondo de “Movida”, liberación sexual y auge del *punk*, típicos de la España de comienzos de los 80, con lo que el film podría insertarse, siquiera lateralmente, en esa difusa y nebulosa corriente filmica conocida como “cine de la Movida”, que tuvo cierta importancia en el cine español entre 1979 y 1986, aproximadamente. Por supuesto, la película se insertaba también en el panorama de la comedia erótica de clasificación “S”, con todas las concesiones inherentes que ello implica, y pese al carácter independiente de la producción (vinculada a Manacoa Films, del propio Jesús Franco).

El Caso Almería (Pedro Costa Musté, 1983).

Thriller político acerca de las pervivencias del franquismo en los aparatos policiales españoles de la época, en él (como advierte un texto preliminar) se deformaron o cambiaron los nombres de los personajes involucrados, para evitar represalias contra la película... El dispositivo conscientemente genérico se entremezcla con un despliegue distante de los hechos y circunstancias en que acaecieron, para así facilitar la reflexión crítica del espectador sobre lo que ve. Así, mientras que la narración de la investigación de la Guardia Civil sobre los presuntos etarras se corresponde con tradiciones narrativas propias del cine policíaco clásico “de optimismo policial” (incluyendo un montaje de síntesis de todo el proceso, con imágenes arquetípicas como el primer plano en claroscuro del oficial dictando órdenes por teléfono, o el inserto de la máquina de escribir transmitiendo informes policiales), paralelamente se desarrolla un relato distante y naturalista (en planos medios, de cuerpo entero o generales, a menudo evidenciando una mirada intrusa), de las alegres y anodinas vivencias cotidianas de los jóvenes, por supuesto absolutamente ajenos al mecanismo que acaba de ser puesto en marcha. El crimen es narrado en elipsis, tanto por elementales resortes del suspense, como para hacer coincidir la reconstrucción judicial de los hechos, con el despliegue analítico de los mismos que se pretende desde la intención crítica y reflexiva que alberga el film. A ese respecto, la pasada dedicación al periodismo de investigación por Pedro Costa en turbios asuntos de alcance nacional como el Caso Redondela –que más tarde incluso adaptará al cine–, se vincula directamente con la construcción de la dramaturgia y la propia puesta en escena de la película: fría, distante, precisa, e incluso con diálogos austeros que suelen bordear lo puramente informativo.

Esa tendencia del film a la amalgama de naturalismo y filiación genérica, puede contemplarse también en la fotografía de José Luis Alcaine, en que se aúnan la tradición

del naturalismo fotográfico introducido en nuestra cinematografía por los operadores Juan Amorós, Enrique Torán, Luis Cuadrado y el italiano Gianni Di Venancio -con difusión lumínica, luces rebotadas y rellenos suaves, así como escasez de contraluces-, y el tenebrismo y claroscuro del cine negro, con elevadas relaciones de contraste y grandes masas de negro con detalle. Tal opción estética de la imagen de la película, se entrelaza con la propia decisión estético-narrativa del relato en su conjunto, de unir un verosímil realista a unos referentes genéricos propios del cine negro y el thriller judicial, sin estridencias, para no provocar una ruptura del verosímil y su rechazo por el espectador. De ahí el viraje, absolutamente convencional, de la narración, de desplazar la identificación del espectador, y el protagonismo, hacia un personaje heroico, un abogado íntegro y valiente que decidirá luchar en solitario por la resolución del caso, obedeciendo únicamente a sus convicciones éticas. En un cierto maniqueísmo, se le oponen las fuerzas integristas y ultrarreaccionarias de la Guardia Civil de Almería, que pretenden ocultar cobardemente un crimen no menos ruin: el fusilamiento ilegal y de “guerra sucia” de tres jóvenes obreros inocentes, confundidos con etarras. Precisamente ese esquematismo maniqueo, esa ausencia de psicologismo en la construcción de los personajes en pos del alegato, es lo que acentúa el carácter de diatriba política del film. El abogado es la personificación del “deber ser” ético-moral de la justicia en democracia, mientras que sus taimados enemigos lo son de las fuerzas oscuras que la amenazan, principalmente desde los remanentes del franquismo en la sociedad y el propio aparato del Estado.

El relato se abre con la descripción del atentado contra el general Valenzuela. A continuación, dos guardias civiles –que luego estarán entre los asesinos- ven un telediario en que el narrador en *off* está hablando de los clamores de “Ejército al Poder” de la ultraderecha soliviantada por el acto terrorista... en mayo del 81, sólo tres meses

después del fallido golpe del 23-F. La obertura del film es una suerte de puesta en abismo de su discurso: la necesidad de detener a quienes, desde la atalaya ideológica de un franquismo larvado y persistente, se sirven de la indignación mayoritaria ante determinados hechos, para intentar minar el régimen parlamentario y los más elementales principios ético-políticos de lo que se entendería por un Estado democrático. Las indagaciones del abogado se desarrollan en un ambiente de terror, entre amenazas anónimas y posibles declarantes que se escabullen para no enfrentarse con la intocable Guardia Civil. Sin embargo, relato y discurso podrán desembocar en una optimista apología de la posibilidad de combatir los crímenes del Poder desde los mecanismos de la democracia en el ámbito jurídico y judicial. En este sentido, *El Caso Almería* es una obra regeneracionista, dentro de la tendencia de otros policíacos de la Transición, como *El arreglo* o *Asalto al Banco Central*, donde se denunciaban los remanentes del franquismo en las fuerzas policiales y el aparato del Estado, con el fin de respaldar la normalización política de una todavía frágil y amenazada democracia liberal. El análisis de Juan Miguel COMPANYY para la revista *Contracampo* reviste gran interés al respecto:

“La historia se ajusta, en todo momento, a la economía narrativa de una crónica periodística, haciendo justicia a la probada eficacia profesional de su realizador en este terreno. (...)

Es precisamente en la reconstrucción de lo no visto –entendido como lo no objetivable por la crónica- donde la película de Pedro Costa encuentra sus principales limitaciones. (...) Porque –y aquí entramos ya en una dinámica absolutamente telefilmica USA- al estar dominada una gran parte de la historia por la puesta en escena de un juicio, todos los atributos de honestidad, bondad y rectitud irán a parar al abogado de la familia de las víctimas, mientras los

guardias civiles encausados serán todo lo adecuadamente siniestros que requiera el guión.

Pretendiendo situarse en el justo medio –el film insistirá en que el abogado (de izquierdas) *también* defiende a un miembro de la Benemérita- la investigación de la verdad en el film se ciñe casi en exclusiva a su concepción jurídica *strictu sensu*: algo que se desprende, sin más, de la correcta aplicación de las leyes. En este sentido, la película esgrime tópicos perfectamente suscribibles por las tesis gubernamentales (UCD) del momento: carácter excepcional de los acontecimientos, calificación patológica del guardia civil encausado... (...)

Su techo ideológico –un discurso reformista planteado desde la simple emocionalidad de unas propuestas que sólo buscan la identificación o el rechazo del espectador- nos hace valorar más positivamente aún, si cabe, la radicalidad de otros planteamientos que con él se emparentan (*El Pico*, de Eloy de la Iglesia, sin ir más lejos) al tiempo que señala la necesidad de un trabajo significativo sobre la elaboración de un punto de vista documental, sin el cual la mera operación referencial se convierte en instrumento naturalizador de la visión del mundo dada por el Poder a través de sus canales mass-mediáticos.”¹

¹ *Contracampo*, nº 36, verano de 1984, pp. 113-114.

***La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983).**

Una película importante dentro del panorama cinematográfico de la Transición española, por ser uno de los escasos films que pretendieron reflejar el mundo abertzale (entrevisto también en *El pico*, cinta del mismo año de Eloy de la Iglesia), e incluso incidiendo en temas tan tristemente célebres y polémicos como el de los “controles de la muerte”, controles policiales nocturnos donde en repetidas ocasiones se asesinó a varias personas por confundirlas con militantes de ETA Militar.

Sobre la falsilla estético-narrativa del melodrama clásico (tan empleado por el cine político, e igualmente por el cine político español, ya fuera fascista, derechista o de izquierda) y del cine negro (las circunstancias de la violenta muerte de Mikel se reconstruyen a través de una narración en *flashback* que habla de su vida atormentada y de su proceso de aislamiento social, pero también de todo aquello que fue conduciendo a su asesinato), se entrelazan sexualidad y política -como en *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1979)- en torno al retrato de un abertzale homosexual reprimido y de su turbia peripecia vital en un Euskadi políticamente enrarecido. Para ello, se eluden las corrientes predominantes en el tratamiento filmico del sexo en la España de entonces: toda forma de erotismo explícito y pornografía blanda, incluso más o menos presentes en el cinema de vocación popular de De la Iglesia... Obra clasicista y elíptica en su forma (apenas hay escenas de sexo, por ejemplo); discontinua en su estructura, mediante *flashbacks* y rupturas de la linealidad; y profundamente heterodoxa en su contenido, pues no ahorra el alcance de sus diatribas políticas: de un lado, la homofobia y estrechez mental de la izquierda revolucionaria de la época y del movimiento abertzale; del otro, la brutal represión policial y torturas veladamente amparadas en la Ley

Antiterrorista del Estado español.¹ Además, la procedencia social de Mikel es netamente burguesa, y su familia reprueba tanto su ideología revolucionaria como su homosexualidad, y el hecho de que la exprese abiertamente ante la cerril sociedad del pueblo donde viven. Sólo el sacerdote progresista del lugar se muestra solidario y comprensivo con el camino escogido por el protagonista; la madre de este llegará a espetarle al párroco: “Dios no está con usted. No puede estarlo.”

Descripción, pues, de las contradicciones políticas del Euskadi de la época, y de las propias contradicciones ideológicas que subyacían bajo la corteza de la llamada izquierda abertzale, aún bajo el peso de viejos y atávicos condicionamientos religioso-morales.

A la muerte de Mikel, se suceden las mismas contradicciones de siempre: su burgués y conservador hermano pide a los manifestantes abertzales que “no politicen” el entierro, pero aún así, la represión de los antidisturbios de la Guardia Civil sobre la ceremonia no se hace esperar. Es harto ilustrativo el comentario de Virginia GUARINOS GALÁN:

“Como demuestra a lo largo de su carrera, (Uribe) es un director preocupado por temas sociales más que por temas políticos, y así organiza tramas principales íntimas, personales, que contienen como trasfondo entornos políticos que condicionan antes o después esas vidas, sin dejar de lado obras comerciales sin ningún objetivo reivindicativo como *El rey pasmado* (1991) o *Plenilunio* (1999).”²

La película constituyó un gran éxito comercial. Las condiciones económicas y de trabajo fueron extremadamente duras para el director-productor, Uribe, según este declaraba a GREGORI:

¹ Mikel es detenido y torturado por no confesar los nombres de viejos militantes de una organización antifranquista amnistiada: ETA Político-Militar. Ante su indignación, el comisario le replica: “Nosotros nos pasamos la amnistía por los cojones.”

² “La muerte de Mikel”, en SÁNCHEZ NORIEGA (ed.) (2014), op. cit., p. 333.

“Por lo que respecta al rodaje, creo que se hizo en seis semanas, en Lekeitio y otra por los alrededores, y conservo el terrible recuerdo de la experiencia de ser, al mismo tiempo, productor y director. Cuando acababa el rodaje, tanto Javier Aguirresarobe como yo teníamos que hablar con la distribuidora de letras y cosas por el estilo. Era como lo de Jekyll y Hyde. Por ejemplo, me faltaban dos planos para completar una secuencia y tenía que decidir qué sacrificaba, si tenía que volver al día siguiente o no... en fin, es algo que no le deseo a nadie.”¹

¹ 2009, op. cit., p. 1146.

9.- CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de esta tesis se ha seguido un método hipotético-deductivo para estudiar el funcionamiento de un género cinematográfico, el thriller, en el contexto del cine español de 1969 a 1983. Es este un marco temporal caracterizado por el gran peso de las políticas cinematográficas del Estado en el aparato económico de la cinematografía autóctona desde la era de García Escudero, la deriva postgenérica, el raudo cambio político operado en 1976-1983, o la permanente revolución técnico-industrial del cine en el lapso temporal aquí comprendido. Todo ello ha supuesto, como metodología de análisis, el previo trazado de una genealogía del thriller policíaco moderno, desde el cine de gánsters de la Warner, hasta las diversas corrientes del *neo-noir*, describiendo estas últimas. Asimismo, se ha propuesto una caracterización de los diversos géneros y corrientes implicados, en especial de aquellas derivaciones genéricas europeas del thriller policíaco (*giallo*, *poliziesco*, *polar*, *Krimi*), que intervinieron en la configuración del thriller español de 1969-1983, bien directamente, bien a través de influencias estéticas, conceptuales, narrativas o ideológicas.

En función de todo lo anterior, las conclusiones principales de esta investigación han sido las siguientes:

- 1) Se ha discutido y problematizado adecuadamente la denominación *cine de subgéneros*, para llegar a la conclusión de que el cine de género periférico (no-hollywoodiense) de bajo presupuesto, está pendiente de una denominación científica pertinente.
- 2) Se ha corroborado la operatividad de la periodización histórica 1969-1975 para el estudio de la última etapa de la cinematografía del franquismo (el “Período Oscuro” del cine español) y el análisis de la crisis coetánea del cinema autóctono, tanto en lo

concerniente a su aparato político-administrativo, académico (EOC) y sindical (ASDREC como ejemplo significativo), cuanto a su estructura económica y empresarial.

3) Se han establecido las principales características de este periodo: la inestabilidad y decadencia del cine de género y de las coproducciones internacionales (con frecuencia asociadas al primero), la decadencia del parque de salas de exhibición, los graves problemas de recambio generacional.

4) Se han inventariado las diversas categorías y tendencias que adopta el thriller español del “Período Oscuro”, lo que constata su carácter cosmopolita y rebasador de nuestras fronteras, fundamentalmente por la abierta impregnación de corrientes y modas internacionales, y proporciona pistas sobre su complejidad referencial y sobre su alcance ideológico y sociológico-cultural, de cara a posibles futuros análisis en este sentido. Igualmente, se ha relacionado esta complejidad y enmarañamiento de categorías y tendencias, con la crisis de la política de géneros cinematográficos en los años 70, y la deriva hacia lo postgenérico en el cine español.

5) Se ha corroborado la operatividad de la periodización histórica de la Transición cinematográfica de 1976-1983.

6) Se han establecido las principales características de este período: la ausencia de una política cinematográfica de UCD, la continuidad de la crisis, la legislación de “salas especiales”, la mayor implantación de las *majors* norteamericanas y sus representantes autóctonos, la politización o erotización de los temas abordados, el nacimiento del “cine de las nacionalidades”, y las reivindicaciones de la oposición cinematográfica.

7) Se han caracterizado las diversas categorías y tendencias del cine español de la Transición, así como sus nuevas corrientes generacionales.

8) Se ha contribuido a la caracterización y contextualización, histórico-política y sociocultural, del cinema clasificado “S”. Igualmente se han señalado las

particularidades de la legislación de salas especiales de UCD, sus antecedentes en la normativa francesa, y sus secuelas en la llamada Ley Miró de diciembre de 1983.

9) Como aportación fundamental de esta tesis, se ha establecido un corpus de 261 películas catalogables dentro del thriller español entre 1969 y 1983. Ello ha supuesto un exhaustivo estudio cuantitativo y cualitativo en relación con el contexto cinematográfico del periodo. Los principales rasgos definitorios de este corpus son: el peso de las coproducciones internacionales en su desarrollo, su adaptación a la crisis del sector, la influencia de la literatura popular, y la utilización de una tecnología específica (cámaras ligeras, procedimiento de rodaje Techniscope, emulsiones tricapa en color por acopladores, equipos de iluminación de bajo coste...) que producirá unos resultados técnico-expresivos singulares.

La producción del thriller español de 1969-1983 ha permanecido largamente olvidada e infravalorada, y apenas sí ha sido objeto de estudio. Sin embargo, es sintomática de la respuesta a la crisis cinematográfica abierta en 1969, y aún con graves consecuencias en nuestros días. Por su deriva postgenérica, su entrelazamiento de tendencias cosmopolitas, su abigarrada variedad temático-conceptual e ideológica, o la confluencia de todas las corrientes filmicas del cine español de la época en un género –o intergénero– de vocación asumidamente popular, debe considerarse a este cine como un índice privilegiado de la España del tardo franquismo y la Transición.

10.- BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.

10.1.- Libros.

AGUILAR, Carlos (1993): *Dossier Jesús Franco*. Madrid: Filmoteca Española.

_____ (1999): *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Almería: Diputación de Almería.

_____ (2006): *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

_____ (2011): *Jesús Franco*. Madrid: Cátedra.

_____ (2015): *Julián Mateos. El bello tenebroso*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

AGUILAR, Carlos, y HAAS, Anita (2008): *Eugenio Martín, un autor para todos los géneros*. Granada: Retroback y Séptimo Vicio.

AGUIRRE BELLVER, Joaquín (1981): *El Ejército calla*. Madrid: Santafé.

ALBERICH, Ferran (2002): *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Alcine 32, Festival de Cine de Alcalá de Henares.

ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

ANGULO, Jesús; F. HEREDERO, Carlos; y REBORDINOS, José Luis (eds.) (1993): *Un cineasta llamado Pedro Olea*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital.

_____ (1996): *Elías Querejeta. La producción como discurso*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital.

ANGULO, Jesús, y LLINÁS, Francisco (ed.) (1993): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.

ANTÓN SÁNCHEZ, Laura (2000): *César Fernández-Ardavín: Cine y autoría*. Arganda del Rey: EGEDA.

Artur Brauner Produzent-productor de cine. Munich: Goethe Institut Inter Naciones, 2002.

BARBÁCHANO, Carlos (1989): *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española.

BARDEM, Juan Antonio (2002): *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B.

BENET FERRANDO, Vicente J. (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gángsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

BLANCO MALLADA, Lucio (1989): *IIEC y EOC: Una escuela para el cine español. Tesis doctoral dirigida por Enrique Torán Peláez*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

BORAU, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Autor/Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

BORDWELL, David (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. (2011): *BOE: Cine y franquismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.

CAPARRÓS LERA, José María (1992): *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio socialista” (1975-1989)*. Madrid: Anthropos.

CARR, Raymond (2003): *España de la Restauración a la democracia (1875-1980)*. Barcelona: Ariel.

CASETTI, Francesco (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

CASTILLEJO, Jorge (2006): *Vicente Aranda, el cine como compromiso*. Alcira: Alzinema, Setmana de Cinema i Literatura d'Alzira.

CASTRO, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, y PENA PÉREZ, Jaime (1993): *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe/ Xunta de Galicia.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) (2004): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- CEBOLLADA, Pascual (1993): *José María Forqué, un director de cine*. Barcelona: Royal Books.
- _____ (1996): *Enciclopedia del cine español*, vol. 2: *Cronología*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca.
- COMA, Javier (1980): *Novela negra, cine negro*. Barcelona: El Viejo Topo.
- COMA, Javier, y LATORRE, José María (1990): *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por...
- COMAS, Àngel (2003): *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)*. Barcelona: Cossetània Edicions.
- _____ (2003b): *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- _____ (2005): *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del "Neo Noir" norteamericano*. Madrid: T&B.
- _____ (2006): *Joan Bosch. El cine i la vida*. Barcelona: Cossetània.
- CONNIO SANTINI, Carlos (1954): *Introducción al color*. Buenos Aires: Laboratorios Alex, S.A.
- CRISTÓBAL, Ramiro (1997): *Elías Querejeta. El hombre que hace posible la magia*. Huelva: XXIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

CUEVAS, Antonio (2010): *Manual básico de tecnología audiovisual*. San José: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Recuperado de:
<http://www.centrodecine.go.cr/index.php/publicaciones-en-linea->

CURTI, Roberto (2006): *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Turín: Lindau.

_____ (2013): *Italian Crime Filmography: 1968-1980*. Jefferson: McFarland & Company Publishers.

DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón Ediciones.

_____ (2001-2003) (9 vols.): *Los thrillers españoles*. Valladolid: Fancy.

DEL AMO, Antonio (1972): *Estética del montaje*. Madrid (sin datos de editorial).

DEL AMO GARCÍA, Alfonso (2006.): *Clasificar para preservar*. Madrid/México D.F.: CONACULTA-Cineteca Nacional de México/FilMOTECA Española.

Recuperado de: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/ClasificarParaPreservar.pdf>

DEL REY, Pedro (2002): *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona: Ariel.

DIAMANTE, Julio, y SÁNCHEZ VILLACORTA, José María (dir.) (1996): *Julio Diamante. Los trabajos y los días*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2000): *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.

D'LUGO, Marvin (1991): *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.

EQUIPO CARTELERIA TURIA (1974): *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.

ESCÓPICO, Casto (1996): *Sólo para adultos. Historia del cine X*. Valencia: La Máscara.

Le film noir américain. Repères et ressources documentaires. París: Bibliothèque du Film, 2005.

F. HEREDERO, Carlos (1990): *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Madrid: Filmoteca Española.

F. HEREDERO, Carlos, RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, y GIROUD, Iván (2011-2012): *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.

F. HEREDERO, Carlos, y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

FALQUINA, Ángel (1975): *Círculo de Escritores Cinematográficos, 1945-1975: 30 años de historia*. Madrid: Círculo de Escritores Cinematográficos.

FONT, Domènec (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

FREIXAS, Ramón, y BASSA, Joan (2006): *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid: Jaguar.

FUSTER, Jaume (1985): *El procedimiento*. Barcelona: Planeta.

GALÁN, Diego (2006): *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza y Janés.

GARCÍA BALLESTER, Luis (1976): *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. Madrid: Akal.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (2003): *José G. Maesso, el número 1*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz.

GASCA, Luis (1998): *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta.

GIL GASCÓN, Fátima, y MATEOS-PÉREZ, Javier (eds.) (2012): *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*. Madrid: Rialp.

GOW, Gordon (1968): *Suspense in the cinema*. Londres: A. Zwimmer Limited.

- GRAMSCI, Antonio (1975): *Cuadernos de la cárcel. Obras completas de Antonio Gramsci*, tomo 1. México D.F.: Juan Pablos Editor.
- _____ (1981): *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2. México D.F.: Era.
- GRAU, Jordi (2014): *Confidencias de un director de cine descatalogado*. Madrid: Calamar Ediciones.
- GREGORI, Antonio (2009): *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- GUBERN, Román, y FONT, Domènec (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- GUBERN, Román, et al. (2009): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Marta (1976): *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.
- HERNÁNDEZ, Marta, y REVUELTA, Manolo (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Madrid: Zero.
- HERNÁNDEZ LES, Juan (1986): *El Cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Mensajero.
- HERNÁNDEZ LES, Juan, y GATO, Miguel (1978): *El cine de autor en España*. Madrid: Castellote Editor.
- HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, y PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012): *El cine de barrio del tardofranquismo. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HURTADO ÁLVAREZ, José Antonio (1986): *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Nau Llibres.
- KONIGSBERG, Ira (2004): *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Tres Cantos: Akal.
- KOVEN, Mikel J. (2006): *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham: Scarecrow Press.

KRANKOL, Joe (1996): *E”S”paña erótica: historia del cine clasificado “S”*. Madrid: Stripper.

LACAN, Jacques (1984): *El seminario, nº 3: Las psicosis*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LLINÁS, Francisco (coord.) (1987): *4 años de cine español (1983-1986)*. Madrid: Imagfic, Festival Internacional de Cine de Madrid.

_____ (dir.) (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.

_____ (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

LLORENS, Antonio (1988): *El cine negro español*. Valladolid: 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

_____ (1998): *José Giovanni: la aventura de la serie negra*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (2006): *El cine de Pedro Olea*. 51 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

LUENGOS, Javier (1997): *Rojo sobre negro. ¿Neorrealismo americano?* Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

LUQUE, José Antonio (2015): *El cine negro español*. Madrid: T&B.

M. TORRES, Augusto (1992): *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón* (2ª edición ampliada). Madrid: Editorial Fundamentos.

_____ (2004): *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga & Fierro.

MANFREDI, Domingo (1977): *Pornografía y drogas. Dos invasiones más sobre España*. Madrid: Vassallo de Mumbert.

MARTÍ, Octavi (2011): *Gonzalo Herralde. Cineasta cívico*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

- MARTÍN ESCRIBÁ, Álex, y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2006): *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Librería Cervantes.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1997): *José Luis Borau*. Madrid: Fundamentos.
- MEDINA, Elena (2000): *Cine negro y policíaco español de los años 50*. Barcelona: Laertes.
- MILLERSON, Gerald (2008): *Iluminación para televisión y cine*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.
- MOLINA FOIX, Vicente (2003): *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra.
- MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- MONTERO, Pablo, y UTRILLA, David (1998): *El efecto Colomo*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- NASCHY, Paul (1997): *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- NAVARRO, Antonio José (coord.) (2009): *El thriller USA de los 70*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- NEALE, Stephen (1980): *Film Genre*. Londres: British Film Institute.
- NICHOLS, Bill (ed.) (1976): *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa, y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Las Palmas/ T&B Editores.
- OTERO, José María (2006): *TVE: Escuela de Cine*. Huesca: Festival de Cine de Huesca/Instituto de Estudios Altoaragoneses.

- OTTOSON, Robert (1981): *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*. Metuchen: The Scarecrow Press.
- OZORES, Mariano (2002): *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- PACHECO, Carlos, BARRERA LINARES, Luis, y GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (coords.) (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la literatura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott/Banesco/Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- PALACIO, Manuel (ed.) (2006): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto RTVE.
- _____ (ed.) (2011): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva/Siglo XXI Editores.
- PALACIOS, Jesús (ed.) (2006): *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores/ Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- PASSEK, Jean-Loup (dir.) (1992): *Diccionario del cine*. Madrid: Rialp.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (ed.) (2013): *La noche se mueve: la adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Libros de la Catarata.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975): *Cine y control*. Madrid: Castellote Editor.
- PÉREZ NIÑO, Tomás (2011): *El cine erótico español. Los cien mejores títulos*. Madrid: Cacitel.
- PÉREZ NIÑO, Tomás, y MENA, José Luis (2015): *Todo el cine de Jesús Franco*. Madrid: Cacitel.

- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.
- PRESTON, Paul (1986): *El triunfo de la democracia en España: 1969-1982*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PROPP, Vladimir (2006): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- QUINTANA, Àngel (2007): *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- RAIMONDO SOUTO, Héctor Mario (1969): *Técnica de la cámara cinematográfica*. Madrid: Taurus.
- _____ (1973): *Técnica del cine documental y publicitario*. Barcelona: Omega.
- _____ (1976): *Manual de cine, audiovisuales y video-registros*. Barcelona: Omega.
- _____ (1997): *Manual del cámara de cine y vídeo*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2007): *Motion Picture Photography: a History*. Jefferson: McFarland and Company, Inc.
- RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.
- _____ (2008): *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.
- RIVAS, Miguel Ángel (2001): *Debut y despedida. Directores españoles de una sola película*. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) (2008): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*. Madrid: Notorious.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (1994): *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- RUBIN, Martin (2000): *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUBIO CABEZA, Manuel (1987): *Diccionario de la Guerra Civil española*, Vol. 2. Barcelona: Planeta.
- RUIZ, David (2002): *La España democrática (1975-2000)*. Madrid: Síntesis.
- RYAN, Roderick T. (1977): *A History of Motion Picture Color Technology*. Londres: Focal Press. Recuperado de:
<http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1308/#/>
- SALT, Barry (1983): *Film Style and Technology: History and Analysis*. Somerset: Starword.
- SAMUELSON, David W. (1984): *La cámara de cine y el equipo de iluminación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- SANABRIA, Carolina (2010): *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Laertes.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2001): *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Tesis para optar al título de doctor en Historia, dirigida por el doctor José María Caparrós Lera. Barcelona.
- _____ (2007): *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (dir.) (2007): *España en armas. El cine de la guerra civil española*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (ed.) (2014): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

- _____ (1990): *Borau*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SANDERSON, John D. (2014): *Sed de más. La filmografía internacional de Paco Rabal*. Valencia: Universitat de València.
- SCHAEFER, Dennis, y SALVATO, Larry (1990): *Maestros de la luz*. Madrid: Plot.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est que ce qu'un genre littéraire?* París : Seuil.
- SCHWARTZ, Ronald (2005): *Neo-Noir. The New Film Noir Style. From Psycho to Collateral*. Lanham: The Scarecrow Press.
- SIMSOLO, Noël (2007): *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- SORIA, Florentino (1990): *José María Forqué*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- _____ (1992): *José María Forqué*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- SUEIRO, Daniel, y DÍAZ NOSTY, Bernardo (1986): *Historia del franquismo*, Vol. 1. Madrid: Sarpe.
- TALENS, Jenaro, y ZUNZUNEGUI, Santos (2007): *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- TÉLLEZ, Antonio (1974): *La guerrilla urbana, 2. Facerías*. París: Ruedo Ibérico.
- THROWER, Stephen (2007): *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independents*. Surrey: FAB Press.
- TORÁN, Enrique (1999): *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*. Madrid: Síntesis.
- ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto (1998): *Contra viento y marea. El cine de Ricardo Franco (1949-1998)*. Madrid: SGAE.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VERA, Pascual (1989): *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones JC.

VIDAL, Nuria (2006): *Jordi Cadena. Entre l'experiment i la indústria*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

VVAA (1975): *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres Editor.

_____ (1976): *En torno al erotismo*. Madrid: Sedmay.

_____ (1996): *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/ Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

_____ (1999): *50 años de la escuela de cine. Cuadernos de la Filmoteca, n° 4*. Madrid: Filmoteca Española.

_____ (2005): *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Filmoteca Española.

_____ (2009): *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/ Diputació de Barcelona.

_____ (2010): *Garci. Entrevistas*. Madrid: Notorious Ediciones.

10.2.- Artículos en publicaciones periódicas.

ABC DE MADRID, 10-6-1969: "Películas españolas, a dos festivales."

_____ 12-7-1969: "Cine variado de nuestro tiempo."

_____ 8-4-1970: "Inauguración de la Semana de Cine de Molins de Rey."

_____ 11-4-1972: "Marta, de José Antonio Nieves Conde."

_____ 4-10-1972: "La V Semana de Cine Fantástico y de Terror de Sitges."

_____ 13-7-1979: "El mundo del espectáculo."

_____ 10-5-1981: "El crack."

_____ 26-9-1981: "Parte de la crítica abandonó la proyección de "Siete calles."

ABC DE SEVILLA, 27-3-1971: "Si estás muerto, ¿por qué bailas?"

_____ 17-6-1980: “Destrozan las cristaleras del cine que proyecta “Operación Ogro.”

_____ 4-7-1980: “Otros estrenos. “F.E.N.”

_____ 16-9-1981: “Otros estrenos. “La mujer del ministro.”

_____ 27-2-1982: “Jordi Cadena, Cayetano del Real y Alberto Bermejo, premios “Nuevos Realizadores.”

ABIZANDA, Martín: “Los problemas del cine en 1970”, en *Cine en 7 Días*, nº 507, Madrid, 26-12-1970, pp. 7-9.

_____ “Treinta años de cine en España”, en *Cine en 7 Días*, nº 507, Madrid, 26-12-1970, pp. 17-19.

_____ “Hablan los entendidos”, en *Cine en 7 Días*, nº 573, Madrid, 1-4-1972, pp. 5-10.

_____ “A las cinco de la tarde. Alternativa del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 611, Madrid, 23-12-1972, p. 9.

ALONSO MILLÁN, Juan José: “Rumores”, en *Cine en 7 Días*, nº 646, Madrid, 25-8-1972, p. 3.

_____ “Cambios en el Ministerio”, en *Cine en 7 Días*, nº 638, Madrid, 30-6-1973, p. 3.

ARIAS, Juan: “Italia 1970-1976: la batalla del divorcio”, en *El País*, 30-9-1980.

ARJONA: “Brillante presentación de la película “Guerreras verdes”, en *ABC de Sevilla*, 30-10-1976.

BALAGUÉ, Carlos: “Un hombre llamado Flor de Otoño”, en *Dirigido por...*, nº 55, Barcelona, 1978.

BARRICART, Adolfo C.: “La solución final del cine y del teatro es la cooperativa”, en *Cine en 7 Días*, nº 498, Madrid, 24-10-1970, pp. 11-12.

_____ “Balance de un año. 3 preguntas a entendidos”, en *Cine en 7 Días*, nº 569, Madrid, 4-3-1972, pp. 12-13.

_____ “No hay nueva ola ni nuevo cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 608, Madrid, 2-12-1972, pp. 26-27.

_____ “Los polémicos créditos cinematográficos”, en *Cine en 7 Días*, nº 611, Madrid, 23-12-1972, p. 20.

_____ “El desempleo de los directores españoles”, en *Cine en 7 Días*, nº 642, 28-7-1973, pp. 22-23.

BEJARANO, F.: “Eusebio Poncela interpreta a un duro policía en “El arreglo”, en *Diario 16*, 27-12-1982.

BENET, Vicente: “Madres, vampiresas y mujeres caídas: imaginario femenino del primer cine de gánsters”, en *Dossiers Feministes*, nº 9, 2006. Recuperado de:

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/703/604>

BENITO, Luis María: “Las Jornadas del Cine Español en Nápoles”, en *ABC de Sevilla*, 26-1-1969.

BUÑUEL, Miguel: “Colapso de la Escuela Oficial de Cinematografía”, en *Cine en 7 Días*, nº 511, 23-1-1971, p. 9.

CASTRO, Antonio: “Entrevista con Manolo Gutiérrez”, en *Dirigido por...*, nº 48, Barcelona, 1977.

_____ “Entrevista con J. A. Bardem”, en *Dirigido por...*, nº 63, Barcelona, 1979.

_____ “Siete días de enero”, en *Dirigido por...*, nº 63, Barcelona, 1979.

CINE EN 7 DÍAS, nº 457, Madrid, 10-1-1970, p. 3: “Hay decidido propósito de dar al cine la mayor libertad.”

_____ Nº 507, Madrid, 26-12-1970, p. 3: “Salutación nada optimista.”

_____ Nº 508, Madrid, 2-1-1971, p. 3: “El molesto dinero.”

- _____ N° 509, Madrid, 9-1-1971, p. 3: “¡Feliz ley nueva!”
- _____ N° 510, Madrid, 16-1-1971, p. 7: “¿A dónde va el cine español? Habla el productor Antonio Cuevas Puente.”
- _____ N° 513, Madrid, 6-2-1971, p. 3: “Métodos de ayer.”
- _____ N° 569, Madrid, 4-3-1972, p. 19: “Frente a la crisis total.”
- _____ N° 604, Madrid, 4-11-1972, p. 12: “Habla un exhibidor español.”
- _____ N° 607, Madrid, 25-11-1972, pp. 8-9: “Problemas del cine. El distribuidor español.”
- _____ N° 608, Madrid, 2-12-1972, p. 3: “Influencia temeraria.”
- _____ N° 610, Madrid, 16-12-1972, p. 3: “Las coproducciones.”
- _____ N° 616, Madrid, 27-1-1973, p. 3.: “La Ley de Cine.”
- _____ N° 616, Madrid, 27-1-1973, p. 32: “Problemas del cine español: el guionista.”
- _____ N° 661, Madrid, 8-12-1973, pp. 8-9: “Suspensión temporal de Cine en 7 Días.”
- COLÓN, A.: “Detrás del silencio”, en *ABC* de Sevilla, 8-7-1973.
- _____ “Ópera prima” de Gonzalo Herralde”, en *ABC* de Sevilla, 23-3-1975.
- _____ “El comisario G”, en *ABC* de Sevilla, 4-5-1975.
- _____ “Guerreras verdes”, en *ABC* de Sevilla, 3-11-1976.
- _____ “Secuestro”, en *ABC* de Sevilla, 20-5-1977.
- _____ “El huerto del francés”, en *ABC* de Sevilla, 28-10-1977.
- _____ “El arreglo”, en *ABC* de Sevilla, 9-6-1984.
- COMPANY, Juan Miguel: “Paulino Viota y el desafío de Con uñas y dientes”, en *Dirigido por...*, nº 64, Barcelona, 1979.
- _____ “Chocolate, de Gil Carretero (España, 1979)”, en *Contracampo*, nº 15, Madrid, septiembre de 1980.

_____ “La patria del “Rata”, de Francisco Lara Polop (España, 1979)”, en *Contracampo*, nº 16, Madrid, octubre-noviembre de 1980.

CONTRACAMPO, nº 12, Madrid, mayo de 1980: “Savolta en el Barrio Chino.”

CRESPO, Pedro: “El “sobrino del amo”, en *Cine en 7 Días*, nº 661, Madrid, 8-12-1973.

_____ “El francotirador”, de Carlos Puerto”, en *ABC* de Madrid, 25-1-1978.

_____ “El huerto del Francés, de Jacinto Molina”, en *ABC* de Madrid, 13-6-1978.

_____ “La triple muerte del tercer personaje”, de Helvio Soto”, en *ABC* de Madrid, 18-6-1981.

_____ “La mujer del ministro”, de Eloy de la Iglesia”, en *ABC* de Madrid, 29-8-1981.

D. OLANO, Antonio: “Summers prohibido”, en *Cine en 7 Días*, nº 564, Madrid, 29-1-1972, pp. 5-8.

DE ANDRADE, Xian: “La caída del imperio... rumano”, en *Cine en 7 Días*, nº 642, 28-7-1973, pp. 10-14.

DEL AMO, Antonio: “Peligrosa erosión en la industria”, en *Cine en 7 Días*, nº 612, 30-12-1972, pp. 12-13.

DE MIGUEL, Casilda (1991): “Lo genérico y lo postgenérico” en *Cuadernos cinematográficos*, 7, pp. 93-98. Universidad de Valladolid.

DE OTEIZA, Tomás: “¿¿¿Sube el cineeee?!!”, en *Cine en 7 Días*, nº 638, Madrid, 30-6-1973, p. 27.

DIEGO, José Antonio, y CASTELLANOS, Javier: “Denver”, en *Monster World*, nº 2, Zaragoza, septiembre de 2007.

_____ “Denver”, en:

<http://psychotroniccultvideo.blogspot.com.es/2008/06/denver.html>

DÍEZ BORQUE, José María: “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 322-323, pp. 150-168, 1977.

DIEZ-HERNÁNDEZ, V.: “Subirán las entradas de cine”, en *Cine en 7 Días*, nº 631, 12-5-1973, pp. 10-11.

EL PAÍS, 12-12-1978: “I Congreso Democrático de Cine Español”. Recuperado de:

_____ 19-12-1978: “Clausura del I Congreso Democrático del Cine Español”.

Recuperado de:

_____ 28-2-1980: “F.E.N., una denuncia de los internados religiosos.”

_____ 3-4-1982: “Gonzalo Garcíapelayo estrena “Corridas de alegría”, una película “lumpen.”

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Porvenir del cine: nueva crisis de crecimiento”, en *Cine en 7 Días*, nº 612, 30-12-1972, pp. 10-11.

FERNÁNDEZ ORDEL, Gerard: “Escrito en la niebla”, en:

<http://giallomalastrana.blogspot.com.es/2012/05/escrito-en-la-niebla.html>

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: “Dinero maldito, de José Luis Fernández Pacheco (España, 1978)”, en *Contracampo*, nº 1, Madrid, abril de 1979.

_____ “Siete días de enero, de Juan Antonio Bardem”, en *Contracampo*, nº 2, mayo de 1979.

FREIXAS, Ramón: “La perversa caricia de Satán (1973)”, en *Quatermass*, nº 4-5: *Antología del cine fantástico español*, p. 91, San Sebastián, otoño de 2002.

FREUD, Sigmund: “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente”, recuperado de: http://clinicadelosocial.weebly.com/uploads/6/6/9/1/6691816/caso_schreber.pdf

GALINDO, Carlos: “José Luis López Vázquez, nuevamente “profesor” cinematográfico”, en *ABC* de Madrid, 22-7-1979.

_____ “Fredy el croupier”, una película española con muchas novedades”, en *ABC* de Madrid, 21-7-1982.

_____ “El arreglo, primera película de José Antonio Zorrilla”, en *ABC* de Madrid, 19-3-1983.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente: “F.E.N., de Antonio Hernández (España, 1979)”, en *Contracampo*, nº 10-11, Madrid, marzo-abril de 1980.

_____ “Primera película: Antonio Hernández”, en *Contracampo*, nº 12, Madrid, mayo de 1980.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel: “El cine mexicano entre 1974 y 1983, y las coproducciones con España en ese período”, en *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14: “El cine español durante la Transición democrática”, Madrid, marzo de 2005.

HERMES: “Un par de zapatos del 32”, en *ABC* de Madrid, 23-5-1974.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1991): “La exhibición cinematográfica española: Datos para un análisis”. *Cuadernos cinematográficos*, nº 7, pp. 9-21. Universidad de Valladolid.

I.: “Con uñas y dientes”, en *ABC* de Sevilla, 11-4-1978.

J.A.V.: “La patria del “Rata”, de Francisco Lara Polop”, en *ABC* de Madrid, 24-10-1981.

LA VANGUARDIA, Barcelona, 28 de marzo de 1978.

_____ 13 de junio de 1978.

LABORDE, Enrique: “De cómo censurar sin censurar y otras contradicciones”, en *ABC* de Madrid, 7-4-1981.

LATORRE, José María: “Con uñas y dientes”, en *Dirigido por...*, nº 64, Barcelona, 1979.

LLIDÓ, Ramón: “La crisis legal del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 612, Madrid, 30-12-1972, p. 15.

LLINÁS, Francisco: “Deprisa, deprisa, de Carlos Saura (España, 1980)”, en *Contracampo*, nº 21, Madrid, abril-mayo de 1981.

LLINÁS, Francisco, y PÉREZ PERUCHA, Julio: “Nunca estuvimos en el río Mississippi. Entrevista con Antonio Drove”, en *Contracampo*, nº 12, Madrid, mayo de 1980.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Black Story”, humor negro español y comicidad internacional”, en *ABC de Madrid*, 29-10-1971.

_____ “La cola del escorpión, película negra de segunda”, en *ABC de Madrid*, 14-11-1972.

_____ “Pena de muerte”, mal paso de Jorge Grau”, en *ABC de Madrid*, 29-11-1973.

_____ “La policía detiene, la ley juzga”, buen filme de acción”, en *ABC de Madrid*, 12-3-1974.

_____ “Un buen filme moderno y cruel: “No es nada, mamá..., sólo un juego”, en *ABC de Madrid*, 18-6-1974.

_____ “Larga noche de julio”, un relato de acción y suspense”, en *ABC de Madrid*, 30-3-1975.

_____ “Teología por debajo del horror en “El clan de los nazarenos”, en *ABC de Madrid*, 5-5-1976.

MACEÍN SINOVA, Jaime: “Respuesta a Alonso Millán y algo sobre las “salas especiales”, en *Cine en 7 Días*, nº 635, 9-6-1973, p. 12.

MASÓ, Ángeles: “José Antonio de la Loma: “Soy el único director de cine que ha permanecido en Barcelona”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1977.

MONTALVO, David: “El espectro del terror”, en *Exhumed Movies*, nº 8, enero 2015, pp. 64-71.

_____ “Entrevista a Javier Elorrieta”, en *Exhumed Movies*, nº 8, enero 2015, pp. 73-78.

- _____ “Entrevista a Aramis Ney”, en *Exhumed Movies*, nº 8, enero 2015, pp. 78-81.
- NAVARRO, Antonio José: “Una vela para el diablo (1973)”, en *Quatermass*, nº 4-5, otoño 2002.
- OBREGÓN, Antonio de: “Cine europeo de estilo americano”, en *ABC* de Madrid, 5-12-1969.
- “América rugiente”, en *ABC* de Madrid, 12-6-1970.
- PÉREZ OROZCO, A.: “José Antonio de la Loma: la atracción por el mundo juvenil”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 26-7-1978.
- PUEBLO, 17-3-1983: “Eusebio Poncela es un policía fracasado.”
- PÉREZ PERUCHA, Julio: “Crónica de un reto (2). A propósito de Con uñas y dientes de Paulino Viota”, en *Contracampo*, nº 4, Madrid, julio-agosto de 1979.
- PLANA, Miguel Ángel: “Entrevista con Carlos Aured”, en *Flash-Back*, nº 3, otoño de 1994.
- PONCE, Vicente: “Operación facha contra Operación Ogro”, en *Contracampo*, nº 17, diciembre de 1980.
- PRIMUS: “Los sueldos de los artistas”, en *Cine en 7 Días*, nº 501, 14-11-1970, p. 3.
- _____ “Solución: suprimirlo todo”, en *Cine en 7 Días*, nº 504, Madrid, 5-12-1970, p. 3.
- _____ “Pros y contras del videocassette”, en *Cine en 7 Días*, nº 505, Madrid, 12-12-1970, p. 3.
- _____ “Relevo en la cumbre”, en *Cine en 7 Días*, nº 567, Madrid, 19-2-1972, p. 3.
- _____ “Capitanes sin barco”, en *Cine en 7 Días*, nº 568, Madrid, 26-2-1972, p. 3.
- _____ “Cine y Plan de Desarrollo”, en *Cine en 7 Días*, nº 581, Madrid, 27-5-1972, p. 3.
- _____ “Cinco advertencias”, en *Cine en 7 Días*, nº 601, Madrid, 14-10-1972, p. 3.

_____ “Nuestra crisis particular”, en *Cine en 7 Días*, nº 603, Madrid, 28-10-1972, p. 3.

_____ “Asamblea general”, en *Cine en 7 Días*, nº 611, Madrid, 23-12-1972, p. 3.

_____ “Cine y televisión”, en *Cine en 7 Días*, nº 617, Madrid, 3-2-1973, p. 3.

R. TRANCHE, Rafael: “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, en *Historia Social*, nº 63, 2009, p. 94.

RIAMBAU, Esteve (2009): “Tiemblen después de haber reído. Los films de José Luis Borau”, en *Turia*, nº 89-90, marzo-mayo 2009.

RODRÍGUEZ LAZO, Juan Pedro: “Delirium”, en *Exhumed Movies*, nº 6, enero de 2014, pp. 31-37.

_____ “Entrevista con Javier Reyes”, en *Exhumed Movies*, nº 6, enero de 2014, pp. 38-43.

ROMÁN, María del Carmen: “La Escuela de Cinematografía se preocupa del futuro”, en *Cine en 7 Días*, nº 609, Madrid, 9-12-1972, p. 20.

ROMERO, Alfonso y Miguel: “Entrevista con Antonio Navarro”, en *Exhumed Movies*, nº 6, enero de 2014, pp. 44-51.

ROMERO, Carmelo: “Pilar Miró. Directora General de Cine”, en *Nosferatu*, nº 28, San Sebastián, 1998, pp. 52-58.

RUBIO, Miguel: “No es nada, mamá..., sólo un juego”, en *ABC de Sevilla*, 5-10-1974.

RUEDA LAFFOND, José Carlos (2005): “La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació y Cultura*, 32, pp. 45-71. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de:

<http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n32/02112175n32p45.pdf>

RUIZ BUTRÓN, Eduardo Ángel: “Televisión y cine”, en *Cine en 7 Días*, nº 478, Madrid, 6-6-1970, p. 13.

_____ “En el mundo, el problema cine y televisión”, en *Cine en 7 Días*, nº 487, Madrid, 8-8-1970, p. 3.

_____ “Los cines y sus precios”, en *Cine en 7 Días*, nº 490, Madrid, 29-8-1970, p. 3.
SALADRIGAS, Roberto: “Temas de ahora. Adiós a la “Escuela de Barcelona”, en *ABC* de Madrid, 26-1-1969.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “Con B mayúscula”, en *Turia*, nº 89-90, Marzo-Mayo 2009.

SANTOS FONTENLA, César: “Corridas de alegría”, de Gonzalo Garcíapelayo”, en *ABC* de Madrid, 6-4-1982.

_____ “Fredy el croupier”, de Álvaro Sáenz de Heredia”, en *ABC* de Madrid, 2-3-1983.

SUMMERS, Manuel: “Travelling” de Summers”, en *Cine en 7 Días*, nº 506, Madrid, 19 de diciembre de 1970, p. 24.

_____ “Travelling” de Summers”, en *Cine en 7 Días*, nº 507, Madrid, 26 de diciembre de 1970, p. 17.

TRUEBA, Fernando: “Presentación del I Congreso Democrático del Cine Español”, en *El País*, 9-8-1978.

VEGA, Javier: “El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia”, en *Contracampo*, nº 25-26, Madrid, noviembre-diciembre de 1981.

VIANA, Víctor: “Eduardo Fajardo, un cowboy de O Mosteiro”, en *Faro de Vigo*, 16-3-2014.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: “Benalmádena 78. Escaparate del cine de autor”, en *Blanco y Negro* de Madrid, 29-11-1978.

VILLANUEVA, José Pedro: “El largo camino hacia la noche del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 474, Madrid, 9 de mayo de 1970, pp. 16-17.

_____ “El largo camino hacia la noche del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 476, Madrid, 23-5-1970, pp. 18-19.

_____ “El largo camino hacia la noche del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 477, Madrid, 30-5-1970, pp. 16-17.

_____ “El largo camino hacia la noche del cine español”, en *Cine en 7 Días*, nº 480, Madrid, 20-6-1970, p. 16.

_____ “Estructuras básicas”, en *Cine en 7 Días*, nº 590, Madrid, 29-7-1972, p. 3.

_____ “Pero... ¿de verdad nos tienen manía?”, en *Cine en 7 Días*, nº 644, 11-8-1973, p. 13.

_____ “Sin contaminación”, en *Cine en 7 Días*, nº 654, 20-10-1973, p. 3.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando: “Un cine para fuera”, en *Cine en 7 Días*, nº 476, Madrid, 23-5-1970, p. 7.

_____ “Problemas académicos”, en *Cine en 7 Días*, nº 480, Madrid, 20-6-1970, p. 6.

_____ “Sobre precios y otras cosas”, en *Cine en 7 Días*, nº 485, Madrid, 25-7-1970, p. 7.

_____ “Una difícil convivencia”, en *Cine en 7 Días*, nº 501, Madrid, 14-11-1970, p. 23.

_____ “Para empezar el año”, en *Cine en 7 Días*, nº 508, Madrid, 2-1-1971, p. 5.

_____ “Cadáveres vivientes”, en *Cine en 7 Días*, nº 511, Madrid, 23-1-1971, p. 12.

YAGÜE, María Eugenia: “Problemas del cine español. El jefe de producción”, en *Cine en 7 Días*, nº 611, Madrid, 23-12-1972, pp. 10-11.

ZORRILLA, José Antonio: “El cine de la libertad”, en *Diario 16*, 3-10-1983.

ZUNZUNEGUI, Santos: “Operación Ogro, de Gillo Pontecorvo (España-Italia, 1979)”, en *Contracampo*, nº 13, Madrid, junio de 1980.

10.3.- Legislación.

BOE¹: Decreto-ley 1/1969, de 24 de enero.

_____ Decreto 836/1970, de 21 de marzo.

_____ Orden de 12 de marzo de 1971.

_____ Decreto 2070/1971, de 13 de agosto.

_____ Decreto 2478/1971, de 17 de septiembre.

_____ Orden de 21 de septiembre de 1973.

_____ Decreto 28/1974, de 11 de enero.

_____ Orden de 15 de julio de 1974.

_____ Orden de 19 de febrero de 1975.

_____ Orden de 14 de febrero de 1976.

_____ Nombramiento de José García-Moreno como Director General de Cinematografía (3 de noviembre de 1977).

_____ Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977.

_____ Orden Ministerial de 7 de abril de 1978.

_____ Real Decreto de 24 de mayo de 1978.

_____ Nombramiento de Luis Escobar de la Serna como Director General de Cinematografía (30 de abril de 1979).

_____ Orden de 1 de agosto de 1979 (“Decreto de los 1.300 millones”).

¹ Las fechas de los nombramientos oficiales corresponden a la fecha de su publicación en el BOE.

_____ Ley 3/1980, de 10 de enero.

_____ Ley 1/82, de 24 de febrero de 1982.

_____ Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre (“Ley Miró”).

_____ Orden de 26 de septiembre de 1984.

_____ Resolución de 2 de octubre de 1984.

10.4. Expedientes de censura.¹

Algo amargo en la boca (Eloy de la Iglesia, 1969): AGA: (3) 121 36/4182.

El cadáver exquisito/ Las crueles (Vicente Aranda, 1969): AGA: (3) 121 36/4185.

La respuesta (Josep Maria Forn, 1969): AGA: (3) 121 36/4188.

Marta (José Antonio Nieves Conde, 1971): AGA (3) 121 36/4431.

La perversa señora Ward (Sergio Martino, 1971): AGA: (3) 121 36/4182.

La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972): AGA: (3) 121 36/4220.

Una vela para el diablo (Eugenio Martín, 1973): AGA: (3) 121 36/4237.

Furtivos (José Luis Borau, 1975): AGA: (3) 121 36/4255.

10.5.- Internet.

10K Bullets:

<http://10kbullets.com/reviews/d/death-will-have-your-eyes/>

¹ Sólo se enumeran, por orden cronológico, aquellos expedientes que han aportado datos relevantes a la investigación realizada. Se incluye, junto a cada título concreto, la signatura de la caja donde puede consultarse su expediente de censura en el Archivo General de la Administración (AGA).

Base de datos del ICAA:

http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html

Biblioteca Nacional de España: Catálogo:

http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/Kfknjk9P1i/BNMADRID/28480090/38/0/POWER_SEARCH

Canal Sur: “El director de cine Carlos Balagué invitado de “Paz en la Tierra”:

<http://blogs.canalsur.es/notasdeprensa/2009/02/23/el-director-de-cine-carlos-balague-invitado-de-paz-en-la-tierra/>

Centro Costarricense de Producción Cinematográfica:

<http://www.centrodecine.go.cr/index.php/publicaciones-en-linea->

Cervantes Virtual: *Comedia famosa de San Diego de Alcalá*:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-san-diego-de-alcala/>

Cinematographers.nl:

<http://www.cinematographers.nl/FORMATS3.html>

_____ “Technovision”:

<http://www.cinematographers.nl/FORMATS3.html>

Clinica de lo Social:

http://clinicadelosocial.weebly.com/uploads/6/6/9/1/6691816/caso_schreber.pdf

El Videoclub de los 80:

http://elvideoclubdelos80.blogspot.com.es/2009/11/lo-matas-tu-o-lo-mato-yo_28.html

Estrellas del Porno.com:

<http://www.estrellasdelporno.com/historia-del-porno-espanol-los-origenes#more-30338>

Filmaffinity: “Jack el Destripador de Londres”:

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/944054.html>

Giallo Malastrana: FERNÁNDEZ ORDEL, Gerard: “Escrito en la niebla”, en:

<http://giallomalastrana.blogspot.com.es/2012/05/escrito-en-la-niebla.html>

IMDB:

<http://www.imdb.com/>

_____ *Las bellas*:

http://www.imdb.com/title/tt0064078/?ref=fn_al_tt_1

_____ *Denver*:

http://www.imdb.com/title/tt0080609/?ref=fn_al_tt_3

_____ *Jack el Destripador de Londres*:

<http://www.imdb.com/title/tt0067260/>

_____ *Voces de muerte*:

<http://www.imdb.com/title/tt0086555/>

Kendra Steiner Editions: “Death will have your eyes” (Infamia):

<https://kendrasteinereditons.wordpress.com/2013/12/18/death-will-have-your-eyes-aka-la-moglie-giovane-directed-by-giovanni-deramo-italy-spain-1974/>

Licelfoc.com:

http://www.licelfoc.com/index.php?option=com_content&view=article&id=777:photolita&catid=43:les-mots-du-plateau&Itemid=58

Ministerio de Cultura:

<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/ClasificarParaPreservar.pdf>

Psychotronic Kult Video: DIEGO, José Antonio, y CASTELLANOS, Javier: “Denver”, en:

<http://psychotroniccultvideo.blogspot.com.es/2008/06/denver.html>

Universitat Jaume I (UJI):

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/703/604>

Zauberklang:

<http://zauberklang.ch/filmcolors/timeline-entry/1308/#/>

10.6.- Extras de DVD.

“El bosque de Ancines”, en OLEA, Pedro (2006): *El bosque del lobo* (DVD), Madrid: Divisa.

“Fernán-Gómez, director maldito”, en FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2004): de *Mi hija Hildegart* (DVD), Madrid: Divisa.

10.7.- Entrevistas personales.

Andrés Berenguer Serra, San Sebastián de los Reyes, 13/11/2015.

Carlos Suárez Morilla, Madrid, 25/11/2015.

Juan José Mendy Igoa, Madrid, 23/11/2015.

Juan Ramón Mosquera Lucas, Madrid, 23/1/2015.

Miguel Polo, Madrid, 30/12/2015.

Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, Madrid, 28/12/2015.

11.- ANEXOS.

11.1.- Filmografía del thriller español (1969-1983).

1969

- 1-*Algo amargo en la boca*, de Eloy de la Iglesia. T
- 2-*América rugiente*, de Alfio Cantabiano. T C I
- 3-*La banda de los tres crisantemos*, de Ignacio F. Iquino. C
- 4-*Las bellas/ Las bellas del bosque*, de Pierre Chénal. C I
- 5-*El cadáver exquisito/ Las crueles*, de Vicente Aranda.
- 6-*Crisis mortal (La sombra de un girasol)*, de Luis Revenga.
- 7-*Cuatro desertores*, de Pascual Cervera.
- 8-*Déle color al difunto*, de Luis María Delgado.
- 9-*Helena y Fernanda/ Neurosis*, de Julio Diamante. C
- 10-*Una historia perversa*, de Lucio Fulci. C I
- 11-*Investigación criminal*, de Juan Bosch.
- 12-*Jaque mate*, de Claude Carliez. C
- 13-*Las joyas del diablo*, de José María Elorrieta.
- 14-*El regreso de Al Capone*, de José María Zabalza.
- 15-*La residencia*, de Narciso Ibáñez Serrador. (Franscope).
- 16-*La respuesta*, de Josep Maria Forn.
- 17-*Tiempos de Chicago*, de Julio Diamante. C I
- 18-*Las trompetas del Apocalipsis*, de Julio Buchs. T C I
- 19-*Turistas y bribones*, de Fernando Merino.
- 20-*¡Viva América!*, de Javier Setó. C I

1970

- 21-*El bosque del lobo*, de Pedro Olea.
- 22-*Crimen imperfecto*, de Fernando Fernán-Gómez.
- 23-*La decente*, de José Luis Sáenz de Heredia.
- 24-*Días de angustia*, de Luciano Ercoli. T C I
- 25-*El dinero tiene miedo*, de Pedro Lazaga.
- 26-*Una droga llamada Helen*, de Umberto Lenzi. T C I
- 27-*La próxima víctima/ Las fotos de una mujer decente*, de Piero Sciumè. C I
- 28-*Un hacha para la luna de miel*, de Mario Bava. C I
- 29-*Hembra (prohibido)*, de César F. Ardavín. T
- 30-*El hombre que vino del odio*, de León Klimovsky. C
- 31-*Una maleta para un cadáver*, de Alfonso Brescia. T C I
- 32-*Misión secreta en el Caribe*, de Enrique L. Eguiluz. C M
- 33-*El muerto hace las maletas*, de Jesús Franco. C
- 34-*Presagio*, de Miguel Iglesias.
- 35-*Que esperen los cuervos*, de Jean-Pierre Desagnat. C
- 36-*Santo contra los asesinos de la mafia*, de Manuel Bengoa. C M
- 37-*Si estás muerto, ¿por qué bailas?*, de Pedro Mario Herrero.
- 38-*Techo de cristal*, de Eloy de la Iglesia.
- 39-*La última señora Anderson*, de Eugenio Martín. T C I
- 40-*El vértigo del crimen*, de Pascual Cervera.
- 41-*Vuelo al infierno*, de Jesús Franco. C

1971

- 42-*Los amantes del diablo*, de José María Elorrieta. C I
- 43-*Black Story (la historia negra de Peter P. Peter)*, de Pedro Lazaga.
- 44-*La casa de las muertas vivientes*, de Alfonso Balcázar. T C I
- 45-*Cobras humanas*, de Adalberto Albertini (Albert J. Walker). T C I
- 46-*Fieras sin jaula*, de Juan Logar. C I
- 47-*Los fríos ojos del miedo*, de Enzo G. Castellari. C I
- 48-*Historia de una traición*, de José Antonio Nieves Conde. T C I
- 49-*Jack el Destripador de Londres*, de José Luis Madrid. T C I
- 50-*Homicidio al límite de la ley*, de Tonino Ricci. T C I
- 51-*Kill!*, de Romain Gary. C
- 52-*Una lagartija con piel de mujer*, de Lucio Fulci. C I
- 53-*Marta*, de José Antonio Nieves Conde. T C I
- 54-*Me debes un muerto*, de José Luis Sáenz de Heredia.
- 55-*La muerte acaricia a medianoche*, de Luciano Ercoli. T C I
- 56-*El ojo del huracán*, de José María Forqué. C I
- 57-*La perversa señora Ward*, de Sergio Martino. T C I
- 58-*La primera entrega de una mujer casada*, de Angelino Fons. T C I

1972

- 59-*El affaire Dominici*, de Claude Bernard-Aubert. C
- 60-*Alta tensión*, de Julio Buchs. T C I
- 61-*Carta de amor de un asesino*, de Francisco Regueiro.
- 62-*Coartada en disco rojo*, de Tulio Demicheli. T C I
- 63-*La cola del escorpión*, de Sergio Martino. T C I

- 64-*La corrupción de Chris Miller*, de Juan Antonio Bardem. (Panavision).
- 65-*Los crímenes de Petiot*, de José Luis Madrid. T
- 66-*Detrás del silencio*, de Umberto Lenzi. T C I
- 67-*Diabólica malicia*, de Andrea Bianchi. C I
- 68-*Disco rojo*, de Rafael Romero Marchent. C
- 69-*Los fríos senderos del crimen*, de Carlos Aured.
- 70-*Joven de buena familia, sospechosa de asesinato*, de Alfonso Brescia (Al Bradley).
T C I
- 71-*La muerte camina con tacón alto*, de Luciano Ercoli. T C I
- 72-*Pasos de danza sobre el filo de una navaja*, de Maurice Pradeaux. C I
- 73-*La puerta cerrada*, de José Giovanni. C
- 74-*Razzia (La redada)*, de José Antonio de la Loma.
- 75-*Una secretaria para matar*, de Carl Zeiter/ Douglas Fithian. C
- 76-*La semana del asesino*, de Eloy de la Iglesia.
- 77-*Sexy Cat*, de Julio Pérez Tabernero.
- 78-*Un silencio de tumba*, de Jesús Franco. T
- 79-*Sumario sangriento de la pequeña Estefanía*, de Tonino Valerii. T C I
- 80-*Tarots*, de José María Forqué. C (Panavision).
- 81-*Un verano para matar*, de Antonio Isasi. C I

1973

- 82-*Ajuste de cuentas/ Ricco*, de Tulio Demicheli. C I
- 83-*El asesino está entre los trece*, de Javier Aguirre.
- 84-*El asesino no está solo*, de Jesús García de Dueñas.
- 85-*El clan de los inmorales/ Orden de matar*, de José Gutiérrez Maesso. T C I

- 86-*El consejero*, de Alberto de Martino. T C I
- 87-*Una gota de sangre para morir amando*, de Eloy de la Iglesia. T C
- 88-*Hay que matar a B*, de José Luis Borau. C
- 89-*La hiena (El extraño caso de William Sullivan)*, de José Luis Madrid. T
- 90-*El juego del adulterio*, de Joaquín L. Romero Marchent.
- 91-*Larga noche de julio*, de Lluís Josep Comerón.
- 92-*Lo matas tú... o lo mato yo*, de Butch Lion (Dieter Geissler y Roberto Leoni). T C I
- 93-*Los mil ojos del asesino*, de Juan Bosch. C
- 94-*La muerte llama a las 10*, de Juan Bosch. C
- 95-*Una mujer prohibida*, de José Luis Ruiz Marcos.
- 96-*Nadie oyó gritar*, de Eloy de la Iglesia.
- 97-*La noche de los asesinos*, de Jesús Franco. T
- 98-*No es nada, mamá, sólo un juego*, de José María Forqué. C
- 99-*Los ojos azules de la muñeca rota*, de Carlos Aured.
- 100-*Orden de INTERPOL: sin un momento de tregua*, de Alfred Vohrer. C I
- 101-*El padrino y sus ahijadas*, de Fernando Merino.
- 102-*Un par de zapatos del 32*, de Rafael Romero Marchent. C I
- 103-*Pena de muerte*, de Jorge Grau. C
- 104-*El pez de los ojos de oro*, de Pedro L. Ramírez.
- 105-*La policía detiene, la ley juzga*, de Enzo G. Castellari. C I
- 106-*Las ratas no duermen de noche*, de Juan Fortuny. C
- 107-*También los ángeles comen judías*, de Enzo Barboni/ E. B. Clucher. C I
- 108-*Un trabajo tranquilo*, de Pasquale Festa Campanile. T C I
- 109-*La última jugada*, de Aldo Sambrell.
- 110-*El último viaje*, de José Antonio de la Loma.

111-*Vacaciones sangrientas*, de Juan Jaime Bernós.

112-*Una vela para el diablo*, de Eugenio Martín.

113-*Volveré a nacer*, de Javier Aguirre. C

1974

114-*El asesino de muñecas*, de Miguel Madrid.

115-*Los cazadores*, de Peter Collinson. C (Panavision).

116-*La chica de Vía Condotti*, de Germán Lorente. C I

118-*El colegio de la muerte*, de Pedro L. Ramírez.

119-*El comisario G. en el caso del cabaret*, de Fernando Merino.

120-*Cómo matar a papá... sin hacerle daño*, de Ramón Fernández.

121-*Diez negritos*, de Peter Collinson. C I

122-*Díselo con flores*, de Pierre Grimblat. C

123-*La encadenada*, de Manuel Mur Oti. C

124-*Hold-up, instantánea de una corrupción/ Atraco en la Costa Azul*, de Germán Lorente. C I

125-*Infamia*, de Giovanni d'Eramo. C I

126-*Juego sucio en Panamá*, de Tulio Demicheli.

127-*Una libélula para cada muerto*, de León Klimovsky.

128-*La noche de la furia*, de Carlos Aured.

129-*El ojo en la oscuridad*, de Umberto Lenzi. T C I

130-*País, S.A.*, de Antonio Fraguas, "Forges."

131-*Perversión*, de Francisco Lara Polop.

132-*El talón de Aquiles*, de León Klimovsky.

133-*Todos los gritos del silencio*, de Ramón Barco.

134-*Tráfico de mujeres*, de Roger Hanin. C

135-*Las violentas*, de Fernando Miranda.

1975

136-*Los casados y la menor*, de Joaquín Coll Espona.

137-*El clan de los nazarenos*, de Joaquín L. Romero Marchent. C I

138-*Las desarraigadas*, de Francisco Lara Polop.

139-*Furtivos*, de José Luis Borau.

140-*El hombre que desafió a la Organización*, de Sergio Grieco. C I

141-*Juego de amor prohibido*, de Eloy de la Iglesia.

142-*Metralleta Stein*, de José Antonio de la Loma.

143-*La muerte del escorpión*, de Gonzalo Herralde. T

144-*Muerte de un quinqui*, de León Klimovsky.

145-*El paranoico*, de Francisco Ariza.

146-*El poder del deseo*, de Juan Antonio Bardem.

147-*Las protegidas*, de Francisco Lara Polop.

1976

148-*Chely*, de Ramón Fernández.

149-*Guerreras verdes*, de Ramón Torrado.

150-*La promesa*, de Ángel del Pozo.

151-*Secuestro*, de León Klimovsky.

152-*El segundo poder*, de José María Forqué.

153-*Tatuaje (Primera aventura de Pepe Carvalho)*, de Bigas Luna.

154-*Vivir a mil*, de José Antonio Campos.

1977

- 155-*Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón.
- 156-*Comando Txikia (La muerte de un presidente)*, de José Luis Madrid.
- 157-*Ensalada Baudelaire*, de Leopoldo Pomés.
- 158-*El francotirador*, de Carlos Puerto.
- 159-*Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea.
- 160-*El huerto del francés*, de Jacinto Molina. (Tecnovision).
- 161-*Makarras konexion*, de los Hermanos Calatrava.
- 162-*Mi hija Hildegart*, de Fernando Fernán-Gómez.
- 163-*La muerte ronda a Mónica*, de Ramón Fernández.
- 164-*Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma
- 165-*Trauma*, de León Klimovsky.
- 166-*Los violadores del amanecer*, de Ignacio F. Iquino.
- 167-*¿Y ahora qué, señor fiscal?*, de León Klimovsky. C M

1978

- 168-*El asesino de Pedralbes*, de Gonzalo Herralde.
- 169-*La chica del pijama amarillo*, de Flavio Mogherini. C I
- 170-*Con uñas y dientes*, de Paulino Viota.
- 171-*Desnuda ante el espejo*, de Hubert Frank. C
- 172-*Dinero maldito*, de José F. Pacheco y Sergio Garrone. C I
- 173-*Estimado señor juez...*, de Pedro Lazaga.
- 174-*Juventud drogada*, de José Truchado.
- 175-*Objetivo: matar*, de Mario Siciliano. C I
- 176-*Rostros*, de Juan Ignacio Galván.

- 177-*Siete días de enero*, de Juan Antonio Bardem. C
- 178-*La sombra de un recuerdo*, de José Antonio Barrero.
- 179-*El terrorista*, de Vic Winner. C
- 180-*Trampa sexual*, de Manuel Esteba.

1979

- 181-*Chocolate*, de Gil Carretero.
- 182-*El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró.
- 183-*El diputado*, de Eloy de la Iglesia.
- 184-*En mil pedazos*, de Carlos Puerto. C M
- 185- *F.E.N.*, de Antonio Hernández.
- 186-*Perros callejeros II: Busca y captura*, de José Antonio de la Loma. C M
- 187-*Tráfico de menores*, de Alberto Negrín. C I
- 188-*La verdad sobre el caso Savolta*, de Antonio Drove. C I
- 189-*La violación de la señorita Julia*, de Francesco Barilli.

1980

- 190-*Atraco a sexo armado*, de Jeff Hudson. C I
- 191-*Buitres sobre la ciudad*, de Gianni Siragusa. C I
- 192-*Demasiado para Gálvez*, de Antonio Gonzalo.
- 193-*Denver*, de Carlos Balagué.
- 194-*Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura. C
- 195-*Fabricantes de pánico*, de René Cardona, Jr. C M
- 196-*Fuerza mortal*, de Max H. Boulois. C
- 197-*Kárate contra Mafia*, de Ramón Saldías.

- 198-*La mano negra*, de Fernando Colomo.
- 199-*Morir de miedo*, de Juan José Porto.
- 200-*Operación Ogro*, de Gillo Pontecorvo. C I
- 201-*Pájaros de ciudad*, de José Sánchez Álvaro. C I
- 202-*La patria del "Rata"*, de Francisco Lara Polop.
- 203-*Siete calles*, de Juan Ortuoste y Javier Rebollo.
- 204-*Todos me llaman "Gato"*, de Raúl Peña.
- 205-*La triple muerte del tercer personaje*, de Helvio Soto.
- 206-*Los últimos golpes del "Torete"*, de José Antonio de la Loma.
- 207-*Viciosas al desnudo*, de Manuel Esteba.

1981

- 208-*Ambición fallida*, de Christian-Jacque. C
- 209-*Amor es... veneno (Carlota)*, de Stefano Rolla. C I
- 210-*Apocalipsis sexual*, de Carlos Aured.
- 211-*El arreglo*, de José Antonio Zorrilla.
- 212-*Barcelona sur*, de Jordi Cadena. C M
- 213-*Best seller*, de Íñigo Botas.
- 214-*Black Jack (Asalto al casino)*, de Max H. Boulois. C
- 215-*Buscando a Perico*, de Antonio del Real.
- 216-*Cara quemada*, de Ramón Monfá.
- 217-*La chica de las bragas transparentes*, de Jesús Franco.
- 218-*Corridas de alegría/ Días calientes*, de Gonzalo García-Pelayo.
- 219-*El crack*, de José Luis Garci.
- 220-*La cripta*, de Cayetano del Real. C M

- 221-*El día de los asesinos*, de Carlos Vasallo y Brian Trenchard-Smith. C M
- 222-*Matad al Buitre*, de José Truchado.
- 223-*La mujer del ministro*, de Eloy de la Iglesia. C M
- 224-*Navajeros*, de Eloy de la Iglesia.
- 225-*Porno: situación límite*, de Manuel Esteba.
- 226-*Putapela*, de Jordi Bayona.
- 227-*Semilla de muerte*, de Jaime Bayarri. C M
- 228-*Vértigo en la pista*, de Stelvio Massi. C I
- 229-*Violación inconfesable*, de Miguel Iglesias.

1982

- 230-*Asalto al Banco Central*, de Santiago Lapeira.
- 231-*Asesinato en el Comité Central*, de Vicente Aranda.
- 232-*Botas negras, látigo de cuero*, de Jesús Franco.
- 233-*Colegas*, de Eloy de la Iglesia.
- 234-*Corazón de papel*, de Roberto Bodegas.
- 235-*Escrito en la niebla*, de Silvio F. Balbuena.
- 236-*Fredy, el croupier*, de Álvaro Sáenz de Heredia.
- 237-*Juego de poder*, de Fausto Canel. C
- 238-*Jugando con la muerte*, de José Antonio de la Loma. C M
- 239-*Mil sexos tiene la noche*, de Jesús Franco.
- 240-*Muerte en el Vaticano*, de Marcello Aliprandi. C I
- 241-*Ópalo de fuego (mercaderes del sexo)*, de Jesús Franco.
- 242-*La sombra del judoka contra el doctor Wong*, de Jesús Franco.
- 243-*Todos al suelo*, de Mariano Ozores.

244-*USA, violación y venganza*, de José Luis Merino.

1983

245-*Los blues de la calle Pop*, de Jesús Franco.

246-*Camino solitario*, de Jesús Franco.

247-*El caso Almería*, de Pedro Costa.

248-*El crack dos*, de José Luis Garci.

249-*Dinero negro/El procedimiento*, de Carlos Benpar.

250-*El enigma del yate*, de Carlos Aured.

251-*Escapada final*, de Carlos Benpar. C

252-*Gritos de ansiedad*, de José Luis Merino.

253-*Hombres que rugen*, de Ignacio F. Iquino.

254-*Lilian, la virgen pervertida*, de Jesús Franco.

255-*La muerte de Mikel*, de Imanol Uribe.

256-*Pánico*, de Tonino Ricci. C I

257-*El pico*, de Eloy de la Iglesia.

258-*Sangre en mis zapatos*, de Jesús Franco.

259-*Sola ante el terror*, de Jesús Franco.

260-*Soldados de plomo*, de José Sacristán.

261-*Voces de muerte*, de Jesús Franco.

Nota: Se han numerado las películas para su más fácil contabilización. Se incluye *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), por considerarse que, pese a ser un film documental, sigue la estructura arquetípica de un film policíaco, según se observaba en la *Antología crítica del cine español*.

Muchas de las películas aquí enumeradas a partir de 1978 inclusive, son cintas eróticas de clasificación “S”, que adoptaban una trama de thriller.

Se ha añadido una C a las películas realizadas en coproducción internacional; una T a las rodadas y procesadas en Techniscope, una I a las realizadas en coproducción con Italia, y una M a las coproducciones con México. Asimismo, se ha indicado entre paréntesis, junto a los títulos correspondientes, aquellos escasos films que emplearon procedimientos de rodaje anamórficos (Panavision, Franscope, Tecnovision).

11.2. Fichas técnicas de las películas analizadas en el Capítulo 8.

Algo amargo en la boca (Eloy de la Iglesia, 1969).

Producción: Acción Films, Co. **Dirección:** Eloy de la Iglesia. **Argumento:** Eloy de la Iglesia. **Guión:** Eloy de la Iglesia y Luis Bermejo. **Fotografía:** Polo Villaseñor (ATC) (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Daniel Quiterio Prieto. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Fernando García Morcillo y Rafael Ibarbia. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Antonio G. Sanabria (ATC) **Ayudante de dirección:** Julián Buraya. **Dirección de producción:** Luis Bermejo. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 91 minutos. **Actores principales:** Maruchi Fresno, Juan Diego, Javier de Campos, Verónica Luján, Toni Carceller, Irene Daina.

El bosque del lobo (Pedro Olea, 1969).

Producción: Amboto, PC. **Dirección:** Pedro Olea (ATC). **Argumento:** Novela *El bosque de Ancines*, de Carlos Martínez-Barbeito. **Guión:** Pedro Olea (ATC) y Juan Antonio Porto (ATC). **Fotografía:** Aurelio G. Larraya (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Diego Úbeda. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** Antonio Pérez Olea (ATC). **Jefe de sonido:** Eduardo Fernández (ATC). **Dirección artística:** Pablo Runyan. **Ayudante de dirección:** Federico Canudas. **Dirección de producción:** Francisco Colombo (ATC). **Laboratorios:** Madrid Film. **Duración:** 87 minutos. **Actores principales:** José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Antonio Casas, John Steiner, Nuria Torray, Alfredo Mayo.

El cadáver exquisito/ Las crueles (Vicente Aranda, 1969).

Producción: Films Montana, S.A. **Dirección:** Vicente Aranda. **Argumento:** Cuento *Bailando para Parker*, de Gonzalo Suárez, y cartas de Mariana Alcoforado. **Guión:**

Vicente Aranda y Antonio Rabinad. **Fotografía:** Juan Amorós y Fernando Arribas (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** No acreditado (posiblemente Juan Amorós). **Montaje:** Maricel Bautista y Bautista Reig. **Música:** Marco Rossi. **Jefe de sonido:** Roger Sangenis. **Dirección artística:** Andrés Vallvé. **Ayudante de dirección:** Antonio Arias. **Dirección de producción:** José López Moreno. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SAE **Duración:** 104 minutos. **Actores principales:** Capucine, Carlos Estrada, Teresa Gimpera, Judy Matheson, Eduardo Domènech, José María Blanco.

La respuesta (Josep Maria Forn, 1969).

Producción: PC Teide y Estela Films, SA **Dirección:** Josep Maria Forn. **Argumento:** Novela *M'enterro en els fonaments*, de Manuel de Pedrolo. **Guión:** Josep Maria Forn. **Fotografía:** Jaime Deu Casas (Eastmancolor 1: 1'66). **Segundo operador:** Isidro Muro. **Montaje:** Maricel Bautista. **Música:** F. Martínez Tudó (dirección), Raimon, Espinàs. **Jefe de sonido:** Roger Sangenis. **Dirección artística:** José María Espada. **Ayudante de dirección:** Ángel G. Gauna. **Dirección de producción:** José María Cunillés. **Laboratorios:** Cinematiraje Riera, S.A. **Duración:** 88 minutos. **Actores principales:** Carmen Fortuny, José Castillo Escalona, Teresa Cunillé, Carmen Pradillo, Víctor Petit, Adrià Gual.

Tiempos de Chicago/ Tempo di charleston (Chicago 1929) (Julio Diamante, 1969).

Producción: Copercines (Madrid), y Nike Cinematografica (Roma). **Dirección:** Julio Diamante. **Argumento:** Eduardo Manzanos Brochero. **Guión:** Odoardo Fiori y Sergio Garrone. **Fotografía:** Emilio Foriscot (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Fernando Espiga. **Montaje:** Antonio Jimeno. **Música:** Enrico Simonetti. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Jaime Pérez Cubero y José Luis Galicia. **Ayudante**

de dirección: José Ulloa. **Dirección de producción:** Gregorio Manzanos.
Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 87 minutos. **Actores principales:** Peter Lee Lawrence, William Bogart, Ingrid Schoeller, Luis Induni, Fernando Sanchez Polack, Miguel del Castillo.

Un hacha para la luna de miel/ Il rosso segno della follia (Mario Bava, 1970).

Producción: Películas Ibarra & Cía., SA (Madrid), Pan Latina Films (Madrid) y Mercury Films (Roma). **Dirección:** Mario Bava. **Argumento:** Santiago Moncada. **Guión:** Santiago Moncada. **Fotografía:** Mario Bava (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Jaime Deu Casas y Emilio Varriano. **Montaje:** Soledad López. **Música:** Sante Romitelli. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Jesús María Herrero. **Ayudante de dirección:** Ricardo Walter y Lamberto Bava. **Dirección de producción:** Jaime Hernández Cid. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid SA, y Tecnostampa (Roma). **Duración:** 83 minutos. **Actores principales:** Stephen Forsyth, Dagmar Lassander, Laura Betti, Jesús Puente, Femi Benussi.

Hembra (Prohibido) (César Ardavín, 1970).

Producción: Producciones Perojo, S.A., y Aro Films, SL. **Dirección:** César Ardavín. **Argumento:** Rafael Sánchez Campoy. **Guión:** Rafael Sánchez Campoy y César Ardavín. **Fotografía:** Raúl Pérez Cubero (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Abelardo Rodríguez. **Montaje:** Magdalena Pulido. **Música:** Ángel Arteaga. Canción *Hay un país...*, interpretada por Cholo Jubacho. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Eduardo Torre de la Fuente. **Ayudante de dirección:** Fernando de Bran. **Dirección de producción:** José Antonio Cascales. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 113 minutos. **Actores principales:** Julián Mateos, Lina

Rosales, Elena María Tejeiro, Manuel de Blas, Emma Cohen, Enrique Ávila, María Vico.

Si estás muerto, ¿por qué bailas? (Pedro Mario Herrero, 1970).

Producción: Libra Films, SL. **Dirección:** Pedro Mario Herrero. **Argumento:** Santiago Moncada. **Guión:** Santiago Moncada y Pedro Mario Herrero. **Fotografía:** Manuel Rojas (ATC) (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Domingo Solano. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Música:** Ángel Arteaga. **Jefe de sonido:** Jesús Jiménez. **Dirección artística:** Enrique Alarcón. **Ayudante de dirección:** José L. Barbero. **Dirección de producción:** Jesús G. Gárgoles. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 79 minutos. **Actores principales:** Alfredo Landa, La Polaca, Claudia Gravy, Luis Dávila, Paco de Alba, Ricardo Tundidor, Barta Barry.

Alta tensión/ Doppia coppia con regina (Julio Buchs, 1971).

Producción: Ízaro Films, Films Montana, SA. (Madrid), Jupiter Generale Cinematografica, SPA. (Roma). **Dirección:** Julio Buchs. **Argumento:** Federico de Urrutia, José Luis Martínez Mollá, Mino Roli y Julio Buchs. **Guión:** Federico de Urrutia, José Luis Martínez Mollá, Mino Roli y Julio Buchs. **Fotografía:** Mario Montuori (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Javier Pérez Zofío. **Montaje:** Gaby Peñalba. **Música:** Gianni Ferrio. **Jefe de sonido:** Enrique Molinero. **Dirección artística:** Piero Filippone. **Ayudante de dirección:** Juan A. L. Isasi. **Dirección de producción:** Julián Esteban. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 87 minutos. **Actores principales:** Marisa Mell, Juan Luis Galiardo, Gabrielle Ferzetti, Helga Liné, Patrizia Adiutori.

Marta/ Dopo di che, uccide il maschio e lo divorza (José Antonio Nieves Conde, 1971).

Producción: Atlántida Films, SA (José Frade, Madrid), y Cinemar, SRL. (Roma).

Dirección: José Antonio Nieves Conde. **Argumento:** Obra teatral *Estado civil: Marta*, de Juan José Alonso Millán. **Guión:** Ricardo López Aranda, Juan José Alonso Millán, José Antonio Nieves Conde y Tito Carpi. **Fotografía:** Ennio Guarnieri (Techniscope/Color). **Segundo operador:** Pedro Martín. **Montaje:** Maruja Soriano. **Música:** Piero Piccioni. **Jefe de sonido:** Agustín Peinado. **Dirección artística:** Román Calatayud. **Ayudante de dirección:** Luis Ligeró y Ginetta Mancini. **Dirección de producción:** Luis Méndez. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 91 minutos.

Actores principales: Marisa Mell, Stephen Boyd, Jesús Puente, Nélida Quiroga, Jorge Rigaud, Isa Miranda, Howard Ross.

Me debes un muerto (José Luis Sáenz de Heredia, 1971).

Producción: Arturo González. **Dirección:** José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento:** José Luis Sáenz de Heredia. **Guión:** José Luis Sáenz de Heredia. **Fotografía:** Emilio Foriscot (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Javier Pérez Zofío. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** Florencio J. Escolies, Rosales Cruz, J. G. García Escobar, Ruiz Venegas, F. Campuzano, Perelló, Llabrés, F. Codoñar y Gregorio García Segura.

Jefe de sonido: No acreditado. **Dirección artística:** Adolfo Cofiño. **Ayudante de dirección:** Ricardo Sáenz de Heredia. **Dirección de producción:** José María Ramos (A.T.C.). **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Duración:** 99 minutos. **Actores principales:** Manolo Escobar, Conchita Velasco, Antonio Garisa, Agustín González, Roberto Camardiel, Gracita Morales.

***El muerto hace las maletas/ Der Todesrächer von Soho* (Jesús Franco, 1971).**

Producción: C. Fénix Films (Madrid), y Telecine Film (Berlín). **Dirección:** Jesús Franco. **Argumento:** Novela “El muerto hace las maletas”, de Bryan Edgar Wallace. **Guión:** Art Bernd y Jesús Franco. **Fotografía:** Manuel Merino (Eastmancolor 1: 1’37). **Segundo operador:** Javier Pérez Zofío. **Montaje:** María Soriano. **Música:** David Kunne (Jesús Franco) y Pablo Villa (Jesús Franco y Daniel J. White). **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** K. Mayerberg. **Ayudante de dirección:** K. Keller. **Dirección de producción:** Karl-Heinz Mannchen. **Laboratorios:** Fotofilm, S.A. **Duración:** 81 minutos. **Actores principales:** Fred Williams, Elisa Montes, Horst Tappert, Luis Morris, Barbara Rütting, S. Schurenberg.

***La perversa signora Ward/ Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1971).**

Producción: Devon Film (Roma) y Copercines (Madrid). **Dirección:** Sergio Martino. **Argumento:** Eduardo Manzanos Brochero. **Guión:** Eduardo Manzanos Brochero, Ernesto Gastaldi y Vittorio Caronia. **Fotografía:** Emilio Foriscot (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Giancarlo Ferrando. **Montaje:** Eugenio Alabiso. **Música:** Nora Orlandi. **Jefe de sonido:** Pietro Ortolani. **Dirección artística:** Andrés Pérez Cubero y José Luis Galicia. **Ayudante de dirección:** Francisco Rodríguez y Vittorio Caronia. **Dirección de producción:** Floriano Trenker. **Laboratorios:** Elios Film (Roma). **Duración:** 92 minutos. **Actores principales:** George Hilton, Edwige Fenech, Cristina Airoidi, Manuel Gill, Carlo Alighiero, Ivan Rassimov, Alberto de Mendoza.

Carta de amor de un asesino (Francisco Regueiro, 1972).

Producción: Elías Querejeta. **Dirección:** Francisco Regueiro. **Argumento:** Francisco Regueiro (partiendo de la noticia real, recogida en el diario *El Caso*, del asesinato de seis personas en una cafetería de Vitoria). **Guión:** Francisco Regueiro. **Fotografía:** Luis Cuadrado (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Teodoro Escamilla. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** “Música antigua española del Medievo y del Renacimiento”, dirigida por José Luis Ochoa de Olza. *Pasacalle*, de Cavanilles, ejecutado por Paulino Ortiz Jócana; *Ondas do mar de Vigo*, por el coro y grupo instrumental *Atrium*, con la contralto Lola Quijano, y bajo la dirección de Gregorio Paniagua. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Pablo Gago. **Ayudante de dirección:** José Luis Ruiz Marcos. **Dirección de producción:** Primitivo Álvaro. **Laboratorios:** Madrid Film, S.A. **Duración:** 90 minutos. **Actores principales:** Serena Vergano, Rosa María Mateo, José Calvo, Manuel Tejada, José Luis López Vázquez.

La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972).

Producción: José Truchado. **Dirección:** Eloy de la Iglesia. **Argumento:** Eloy de la Iglesia. **Guión:** Eloy de la Iglesia y Antonio Fos. **Fotografía:** Raúl Artigot (ATC) (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Miguel Barquero. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Música:** Fernando García Morcillo. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Santiago Ontañón. **Ayudante de dirección:** Luis Gómez. **Dirección de producción:** Luis María Lasala. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A. **Duración:** 96 minutos. **Actores principales:** Vicente Parra, Emma Cohen, Eusebio Poncela, Fernando Sánchez Polack.

***Sexy Cat* (Julio Pérez Tabernero, 1972).**

Producción: Titanic Films, SL (Julio Pérez Tabernero). **Dirección:** Julio Pérez Tabernero. **Argumento:** Novela homónima de Curtis Garland (Juan Cortés Gallardo). **Guión:** Julio Pérez Tabernero. **Fotografía:** Alfonso Nieva (Techniscope/ Color). **Segundo operador:** Ricardo Poblete. **Montaje:** Petra Rodríguez de Nieva. **Música:** Carmelo Bernaola. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Ángel Arzuaga. **Ayudante de dirección:** Juan Jaime Bernós. **Dirección de producción:** Jerónimo Montoro. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 86 minutos. **Actores principales:** Germán Cobos, Dianik Zurakowska, Lone Fleming, María Villa, Vidal Molina, Beni Deus.

***El asesino no está solo* (Jesús García de Dueñas, 1973).**

Producción: Eguluz Films (Madrid). **Dirección:** Jesús García de Dueñas. **Argumento:** Jesús Torbado, Jesús García de Dueñas. **Guión:** Jesús Torbado, Jesús García de Dueñas. **Fotografía:** Fernando Arribas (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Domingo Solano. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** CAM España; canción *No le roces con tu sonrisa*, de Collin, Dueñas y Pattuchi, cantada por Ann Collin. **Jefe de sonido:** Tomás del Barrio y Sebastián Cabezas. **Dirección artística:** Ángel Arzuaga. **Ayudante de dirección:** Rodolfo Medina. **Dirección de producción:** Augusto Boué. **Laboratorios:** Fotofilm, S.A. **Duración:** 104 minutos. **Actores principales:** David Carpenter, Lola Flores, Teresa Rabal, James Philbrook, Maria Rohm, Francisco Pierrá, José Vivó, Mayrata O'Wisiedo.

El consejero/ Il consigliere (Alberto de Martino, 1973).

Producción: Star Films, SA (Madrid), y Capitolina Produzioni Cinematografiche SRL (Roma). **Dirección:** Alberto de Martino. **Argumento:** Adriano Bolzoni, Vincenzo Flamini, Leonardo Martín y Alberto de Martino. **Guión:** Adriano Bolzoni, Vincenzo Flamini, Leonardo Martín y Alberto de Martino. **Fotografía:** Aristide Massacesi (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** No acreditado (posiblemente Aristide Massacesi). **Montaje:** Otello Colangeli. **Música:** Riz Ortolani. **Jefe de sonido:** Antonio Cárdenas. **Dirección artística:** Emilio Ruiz del Río. **Ayudante de dirección:** Giuseppe Pollini. **Dirección de producción:** Manuel Pérez. **Laboratorios:** Telecolor SPA (Roma). **Duración:** 98 minutos.

Actores principales: Martin Balsam, Tomás Milian, Francisco Rabal, Dagmar Lassander, Carlo Tamberlani, Manuel Zarzo, John Anderson.

Hay que matar a B. (José Luis Borau, 1973).

Producción: Luis Megino, para El Imán SA (Madrid) y Luis Megino PC (Madrid), e Irving Lerner, para Taurean Films SA (Zurich). **Dirección:** José Luis Borau. **Argumento:** Antonio Drove, José Luis Borau y Ángel Fernández-Santos. **Guión:** Antonio Drove y José Luis Borau. **Fotografía:** Luis Cuadrado (Eastmancolor 1: 1'66). **Segundo operador:** Teo Escamilla. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** José Nieto. **Jefe de sonido:** Luis Rodríguez. **Dirección artística:** Federico G. Mas. **Ayudante de dirección:** José López Roderó. **Dirección de producción:** José G. Jacoste. **Laboratorios:** Madrid Films. **Duración:** 96 minutos. **Actores principales:** Darren McGavin, Stéphane Audran, Patricia Neal, Burgess Meredith, Pepe Nieto, Luis Prendes.

No es nada, mamá, sólo un juego (José María Forqué, 1973).

Producción: Orfeo Films, SA (Madrid), y Alfa Films, CA (Caracas). **Dirección:** José María Forqué. **Argumento:** Hermógenes Sáinz. **Guión:** Hermógenes Sáinz y José María Forqué. **Fotografía:** Alejandro Ulloa (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** Giovanni Bergamini. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Música:** Adolfo Waitzman. **Jefe de sonido:** Luis López y Eduardo Fernández. **Dirección artística:** Leo Anchóriz. **Ayudante de dirección:** Ember Cordido y Ana María Settimo. **Dirección de producción:** Ricardo Bonilla y Lorenzo González Izquierdo. **Laboratorios:** Tiuna Films, CA (Caracas) y Madrid Film, S.A. **Duración:** 84 minutos. **Actores principales:** David Hemmings, Alida Valli, Francisco Rabal, Andrea Rau, Nuria Gimeno, Galeazzo Beati.

Un par de zapatos del 32/ Qualcuno ha visto uccidere (Unica traccia: un paio di scarpe N. 32) (Rafael Romero Marchent, 1973).

Producción: Lotus Film Internacional SA (Madrid) y Cinecompany SRL (Roma). **Dirección:** Rafael Romero Marchent. **Argumento:** José Manuel Martín. **Guión:** Rafael Romero Marchent, Luciano Ercoli y José Luis Navarro Basso. **Fotografía:** Godofredo Pacheco (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** María Luisa Soriano y Maurizio Mangosi. **Música:** Stelvio Cipriani. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Carlo Gentili y Román Calatayud. **Ayudante de dirección:** Luis Gómez Valdivielso. **Dirección de producción:** Julián Esteban. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 94 minutos. **Actores principales:** Ray Milland, Silvia Koscina, Ramiro Oliveros, Franco Giacobini, Charly Bravo, María Silva, Fernando E. Romero.

Pena de muerte (Jordi Grau, 1973).

Producción: Emaús Films, SA. **Dirección:** Jordi Grau. **Argumento:** Cuento *Diario de un loco*, de Guy de Maupassant. **Guión:** Jordi Grau y Juan Tébar. **Fotografía:** Fernando Arribas (ATC) (Techniscope/ Color). **Segundo operador:** Domingo Solano y Saturnino Pita. **Montaje:** Rosa G. Salgado. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** José Antonio de la Guerra. **Ayudante de dirección:** Emilio Hernández Blanco. **Dirección de producción:** José Villafranca. **Laboratorios:** Madrid Film, SA. **Duración:** 90 minutos. **Actores principales:** Fernando Rey, Marisa Mell, Espartaco Santoni, Máximo Valverde, Julián Navarro, Elisa Rey.

La policía detiene, la ley juzga/ La polizia incrimina, la legge assolve (Enzo G. Castellari, 1973).

Producción: Star Films, SA (Madrid), y Capitolina, PC (Roma). **Dirección:** Enzo G. Castellari. **Argumento:** Maurizio Amati. **Guión:** Tito Carpi, Gianfranco Clerici, Enzo G. Castellari, Leonardo Martín. **Fotografía:** Alejandro Ulloa (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Giovanni Bergamini, Salvador Gil Montesinos y Roberto Girometti. **Montaje:** Vincenzo Tomassi. **Música:** Guido y Maurizio de Angelis. **Jefe de sonido:** Luciano Welisch, Luis López y Álvaro Orsini. **Dirección artística:** Emilio Ruiz del Río. **Ayudante de dirección:** Giorgio Ubaldi y José Luis Pérez Tristán. **Dirección de producción:** Manuel Pérez. **Laboratorios:** Fotofilm y Staco Films. **Duración:** 103 minutos. **Actores principales:** Franco Nero, Fernando Rey, James Whitmore, Daniel Martín, Delia Boccardo, Estefania G. Castellari, Duilio del Prete.

Las ratas no duermen de noche/ Le viol et l'enfer (Juan Fortuny, 1973).

Producción: Producciones Mezquiriz (Madrid), Eurociné y Europrodis (París).
Dirección: Juan Fortuny. **Argumento:** Juan Fortuny. **Guión:** Juan Fortuny. **Fotografía:** Raymond Heil (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Jaime Biadiu. **Montaje:** Alberto G. Nicolau. **Música:** Daniel J. White. **Jefe de sonido:** Jorge Sangenis.
Dirección artística: Juan Alberto. **Ayudante de dirección:** Ángel G. Gauna. **Dirección de producción:** Miguel Mezquiriz Eraso. **Laboratorios:** Fotofilm, SAE. **Duración:** 91 minutos. **Actores principales:** Paul Naschy, Richard Palmer, Carlos Otero, Olivier Mathot, Silvia Solar, Víctor Israel.

Una vela para el diablo (Eugenio Martín, 1973).

Producción: José López Moreno, para Vega Films SL, Mercofilms y Azor Films, S.A.
Dirección: Eugenio Martín. **Argumento:** Antonio Fos y Eugenio Martín. **Guión:** Antonio Fos y Eugenio Martín. **Fotografía:** José F. Aguayo (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Teo Escamilla. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Jefe de sonido:** José María San Mateo. **Dirección artística:** Adolfo Cofiño. **Ayudante de dirección:** Gil Carretero. **Dirección de producción:** José María Ramos (ATC). **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Duración:** 85 minutos. **Actores principales:** Aurora Bautista, Judy Geeson, Esperanza Roy, Lone Fleming, Blanca Estrada, Carlos Piñeiro, Loreta Tovar, Vic Winner (Víctor Alcázar).

El comisario G (El caso del cabaret) (Fernando Merino, 1974).

Producción: Géminis, Kalender e Impala. **Dirección:** Fernando Merino. **Argumento:** José María Palacio. **Guión:** José María Palacio. **Fotografía:** Leopoldo Villaseñor (ATC) (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Antonio Cuevas. **Montaje:** Maruja

Soriano. **Música:** Alfonso Santisteban. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Wolfgang Burmann. **Ayudante de dirección:** Miguel Ángel Rivas. **Dirección de producción:** Eugenio Villar-Formoso. **Laboratorios:** Cinematiraje Riera. **Duración:** 90 minutos. **Actores principales:** Emilio Rodríguez, Tina Sáinz, Marisa Medina, Ray Nolan, Carmen Platero, Rosa Valenty, Carlos Romero Marchent.

Larga noche de julio (Luis José Comerón, 1974).

Producción: Movirama y Telecine, SA. **Dirección:** Luis José Comerón. **Argumento:** Luis José Comerón y Jorge Illa. **Guión:** Luis José Comerón y Jorge Illa. **Fotografía:** Aurelio G. Larraya (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Santiago Rodríguez. **Montaje:** Ramón Quadreny. **Música:** Juan Pineda. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** Francisco G. Siurana. **Dirección de producción:** Miguel Grau. **Laboratorios:** Fotofilm Barcelona. **Duración:** 90 minutos. **Actores principales:** Simón Andreu, Marisa Paredes, Eusebio Poncela, Juan Ribó, Montserrat Salvadó, Alfredo Mayo, Carlos Lucena.

El clan de los nazarenos/ El profanador/ I quattro del clan del cuore di pietra (Joaquín L. Romero Marchent, 1975).

Producción: Films Triunfo, SA (Madrid) y Scale Film (Roma). **Dirección:** Joaquín L. Romero Marchent. **Argumento:** Joaquín Romero Hernández, Paulino González Fernández, Stefano de Carolis. **Guión:** Joaquín Romero Hernández, Paulino González Fernández, Stefano de Carolis. **Fotografía:** Emilio Bestelli y Luis Cuadrado (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Domingo Solano y Fernando Espiga. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Música:** Stelvio Cipriani. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Jaime Pérez Cubero y Lamberto Giovagnolli. **Ayudante de**

dirección: Alejandro Vich y Paolo Coco. **Dirección de producción:** Eugenio Villar Formosa y Felice Rofide. **Laboratorios:** Madrid Film y Technicolor (Roma). **Duración:** 94 minutos. **Actores principales:** Javier Escrivá, Alexandra Bastedo, Antonio Sabatò, Sandra Mozarovsky, Carlos Romero-Marchent, Luca Bonicalzi.

***Furtivos* (José Luis Borau, 1975).**

Producción: El Imán. **Dirección:** José Luis Borau. **Argumento:** Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau. **Guión:** Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau. **Fotografía:** Luis Cuadrado (1: 1'66/ Color). **Segundo operador:** Teodoro Escamilla. **Montaje:** Ana Romero-Marchent. **Música:** Vainica Doble. Canción *Un rayo de sol*, de Los Diablos. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Mario Ortiz. **Ayudante de dirección:** Francisco J. Querejeta. **Dirección de producción:** José Luis Borau. **Laboratorios:** Madrid Film. **Duración:** 99 minutos. **Actores principales:** Lola Gaos, Ovidi Monllor, Alicia Sánchez, Felipe Solano, Ismael Merlo, José Luis Heredia, Erasmo Pascual.

***Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975).**

Producción: Films Zodiaco, CB Films, SA. **Dirección:** José Antonio de la Loma. **Argumento:** Supuestamente original de José Antonio de la Loma, pero al parecer inconfesamente inspirado en las andanzas del guerrillero urbano antifranquista José Luis Facerías. **Guión:** José Antonio de la Loma. **Fotografía:** Antonio Millán (Eastmancolor 1: 1'66). **Segundo operador:** Santiago Rodríguez. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Música:** C.A.M. España. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** David García. **Dirección de producción:** Antonio Díaz del Castillo. **Laboratorios:** Fotofilm, SA. **Duración:** 106 minutos. **Actores principales:**

John Saxon, Francisco Rabal, Blanca Estrada, Frank Braña, David Carpenter, Antonio Casas.

La muerte del escorpión (Gonzalo Herralde, 1975).

Producción: PC Teide. **Dirección:** Gonzalo Herralde. **Argumento:** Gonzalo Herralde.
Guión: Gonzalo Herralde. **Fotografía:** Luis Cuadrado (Eastmancolor Techniscope).
Segundo operador: Juan Minguell. **Montaje:** Maricel Raúl Román. **Música:** Juan Pineda. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Mireia Riera. **Ayudante de dirección:** Carlos Durán. **Dirección de producción:** José María Forn. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Duración:** 95 minutos. **Actores principales:** Teresa Gimpera, Eusebio Poncela, Antonio Casas, Miguel Narros, Ivonne Sentis, José María Blanco.

Pascual Duarte (Ricardo Franco, 1975).

Producción: Elías Querejeta. **Dirección:** Ricardo Franco. **Argumento:** Novela *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. **Guión:** Emilio Martínez-Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. **Fotografía:** Luis Cuadrado (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Antonio Escamilla. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Luis de Pablo, interpretada por el grupo Koan. **Jefe de sonido:** Bernardo Menz. **Dirección artística:** Antonio Belizón. **Ayudante de dirección:** Francisco J. Querejeta. **Dirección de producción:** Primitivo Álvaro. **Laboratorios:** Madrid Film. **Duración:** 106 minutos.
Actores principales: José Luis Gómez, Paca Ojea, Héctor Alterio, Diana Pérez de Guzmán, Eduardo Calvo, Joaquín Hinojosa, Salvador Muñoz Calvo.

***Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976).**

Producción: Arturo González, PC. **Dirección:** Ramón Torrado. **Argumento:** Hechos reales acaecidos en Andalucía en los años treinta. **Guión:** Bartolomé Torralba Peláez; diálogos adicionales de Rafael J. Salvia. **Fotografía:** Juan Gelpí (Eastmancolor Cinemascope) (Fotografía de la 2º Unidad: Carlos Suárez). **Segundo operador:** Antonio Cuevas. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** J. F. Gurbindo y Phonorecord. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** José María Tapiador y Eduardo Hidalgo. **Ayudante de dirección:** Miguel Gil. **Dirección de producción:** Gil Carretero. **Laboratorios:** Fotofilm. **Duración:** 106 minutos. **Actores principales:** Carmen Sevilla, Sancho Gracia, Roberto Camardiel, Rafael Hernández, Daniel Martín, Agustín González, Manolo Gil, Paco Marsó, Tony Skios (Antonio Rebollo), Simón Cabido, Luis Induni, Rafaela Aparicio, Florinda Chico.

***El segundo poder (El hombre de la cruz verde)* (José María Forqué, 1976).**

Producción: CB Films, SA, y Orfeo Producciones Cinematográficas, SA. **Dirección:** José María Forqué. **Argumento:** Novela *El hombre de la cruz verde*, de Segundo Serrano Poncela. **Guión:** Hermógenes Sáinz y José María Forqué. **Fotografía:** Alejandro Ulloa (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Música:** Adolfo Waitzman. **Jefe de sonido:** Eduardo Fernández. **Dirección artística:** Rafael Richart. **Ayudante de dirección:** Valentín Panero. **Dirección de producción:** Mario Morales y Valentín Panero. **Laboratorios:** Fotofilm. **Duración:** 115 minutos. **Actores principales:** Jon Finch, Juliet Mills, Fernando Rey, Verónica Forqué, José María Prada, África Pratt, Manuel de Blas, José Vivó, Julián Ugarte.

Tatuaje (Primera aventura de Pepe Carvalho) (Bigas Luna, 1976).

Producción: Luna Films. **Dirección:** Bigas Luna. **Argumento:** Novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. **Guión:** Manuel Vázquez Montalbán, José Ulloa y Bigas Luna. **Fotografía:** Tomás Pladevall (Eastmancolor 1: 1'66). **Segundo operador:** Antonio Piñero. **Montaje:** Emilio Rodríguez. **Música:** Toni Miró y Joan Albert Amargos; *Cada día un amor busco para mí*, de Las Deblas, y *Si quisieras olvidar*, de Rumba Tres. **Jefe de sonido:** Juan Marcos Quilis. **Dirección artística:** Amat-Bigas y Elisa Ruiz. **Ayudante de dirección:** Miguel Tristán. **Dirección de producción:** Carlos Boué. **Laboratorios:** Fotofilm SAE (Barcelona). **Duración:** 85 minutos.

Actores principales: Carlos Ballesteros, Pilar Velázquez, Mónica Randall, Carmen Liaño, Carlos Lucena, Terele Pávez.

Camada negra (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977).

Producción: El Imán. **Dirección:** Manuel Gutiérrez Aragón. **Argumento:** José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis García Sánchez. **Guión:** José Luis Borau y Manuel Gutiérrez Aragón. **Fotografía:** Magi Torruella (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Julio Madurga. **Montaje:** José Salcedo. **Música:** José Nieto. **Jefe de sonido:** José Nogueira. **Dirección artística:** Wolfgang Burmann. **Ayudante de dirección:** Josecho San Mateo. **Dirección de producción:** José Gabriel Jacoste. **Laboratorios:** Madrid Film. **Duración:** 84 minutos. **Actores principales:** Ángela Molina, María Luisa Ponte, Joaquín Hinojosa, José Luis Alonso, Manuel Fadón, Emilio Fonet.

***Dinero negro/ El procedimiento/ De mica en mica s'omple la pica* (Carlos Benpar, 1977-1983).**

Producción: Filmsclot (Carlos Benpar Benito). **Dirección:** Carlos Benpar. **Argumento:** Novela *De mica en mica s'omple la pica*, de Jaume Fuster. **Guión:** Carlos Benpar. **Fotografía:** Roberto Gómez y Francisco Riba (Eastmancolor 1: 1'37). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** No acreditado. **Música:** Juan Pineda. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** No acreditado. **Dirección de producción:** No acreditado. **Laboratorios:** No acreditado. **Duración:** 100 minutos. **Actores principales:** Pedro Gíán, Martine Audò, Conrado San Martín, Marta Padován, Francisco Piquer, Alfred Lucchetti.

***Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977).**

Producción: José Frade PC, SA. **Dirección:** Pedro Olea. **Argumento:** Adaptación libre de la pieza teatral “Flor de otoño”, de José María Rodríguez Méndez, basada en hechos reales acaecidos en la Barcelona de los años 20. **Guión:** Rafael Azcona y Pedro Olea. **Fotografía:** Fernando Arribas (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Salvador Gil. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Música:** Carmelo Bernaola, con números musicales sobre obras de Llurba y Auli, Casals, Nieto de Molina y Quirós, Adrienne Armand. Canción *Loca*, de José Sacristán y Carmelo Bernaola. **Jefe de sonido:** Luis Gutiérrez. **Dirección artística:** Antonio Cortés. **Ayudante de dirección:** Martín Sacristán. **Dirección de producción:** Martín Sacristán. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 99 minutos. **Actores principales:** José Sacristán, Francisco Algora, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, Carlos Piñeiro, Antonio Gamero.

El huerto del francés (Jacinto Molina, 1977).

Producción: Laro Films, SA. **Dirección:** Jacinto Molina. **Argumento:** Hechos reales acontecidos en torno a los crímenes cometidos a principios del siglo XX por Juan Andrés Aldije “el Francés”, y José Muñoz Lopera, en el pueblo sevillano de Peñaflor.

Guión: Jacinto Molina y Antonio Fos. **Fotografía:** Leopoldo Villaseñor (Tecnovision/Color). **Segundo operador:** Miguel Agudo. **Montaje:** José Luis Peláez. **Música:** Ángel Arteaga; romance compuesto y cantado por Rosa León. **Jefe de sonido:** No acreditado.

Dirección artística: Jaime Pérez Cubero. **Ayudante de dirección:** Sebastián Almeida.

Dirección de producción: Ricardo Merino. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA.

Duración: 109 minutos. **Actores principales:** Paul Naschy, Ágata Lys, María José Cantudo, Pepe Calvo, Silvia Tortosa.

Mi hija Hildegart (Fernando Fernán-Gómez, 1977).

Producción: Luis Sanz y Alfredo Matas, para Cámara PC, SA, y Jet Films, SA.

Dirección: Fernando Fernán-Gómez. **Argumento:** Novela *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán. **Guión:** Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía:** Cecilio Paniagua (1: 1’66/ Color). **Segundo operador:** Francisco Gómez Conde.

Montaje: Rosa Graceli Salgado. **Música:** Luis Eduardo Aute. **Jefe de sonido:** Enrique Molinero. **Dirección artística:** Luis Vázquez. **Ayudante de dirección:** Rafael Feo.

Dirección de producción: Valentín Panero Sanz. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA.

Duración: 100 minutos. **Actores principales:** Amparo Soler Leal, Manuel Galiana, Carlos Velat, Pedro Díez del Corral, José María Mompín, Guillermo Marín.

***Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).**

Producción: Films Zodíaco y Profilmes SA. **Dirección:** José Antonio de la Loma. **Argumento:** José Antonio de la Loma. **Guión:** José Antonio de la Loma. **Fotografía:** Francisco Sánchez (ATC) (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** Santiago Rodríguez. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Música:** CAM España S.A. (Selección de José Antonio de la Loma, Jr.). **Jefe de sonido:** Jordi Sangenis. **Dirección artística:** Ramón Ivars. **Ayudante de dirección:** David García y R. Muñoz. **Dirección de producción:** Modesto Pérez Redondo (ATC). **Laboratorios:** Cinematiraje Riera. **Duración:** 97 minutos. **Actores principales:** Ángel Fernández Franco “el Torete”, Nadia Windell, Miguel Hugal Cuenca “el Pijo”, Víctor Petit, Frank Braña, Xabier Elorriaga, Jesús Miguel Martínez “el Corneta”, César Sánchez “el Fitipaldi.”

***El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978).**

Producción: Fígaro Films, SA. **Dirección:** Gonzalo Herralde. **Argumento:** El doble asesinato del matrimonio Roig y Recolons en mayo de 1974 y la vida y hechos del homicida, José Luis Cerveto Goig. **Guión:** Gonzalo Herralde, Pep Cuxart, Juan Merelo-Barrera. **Fotografía:** Jaume Peracaula (Eastmancolor, 16 mm, Super 16 1: 1'68/ 35 mm 1: 1'66). **Segundo operador:** Miguel Abril. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Música:** Fragmentos de la banda sonora de *La muerte del escorpión*; *El Rey de la carretera*, de Juan Pineda. **Sonido:** Jorge Sangenis. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** No acreditado. **Dirección de producción:** Pep Cuxart. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SAE. **Duración:** 85 minutos. **Actores principales:** José Luis Cerveto.

Con uñas y dientes (Paulino Viota, 1978).

Producción: Piquio Films (Paulino Viota Cabrero), Góndola PC, SA (Eligio Herrero).

Dirección: Paulino Viota. **Argumento:** Javier Vega. **Guión:** Javier Vega. **Fotografía:**

Raúl Artigot (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Antonio Cuevas. **Montaje:** Julio

Peña. **Música:** Julián Llinás; canción *Con uñas y dientes*: letra de Javier Vega y música de Julián Llinás, e interpretada por Alicia Sánchez. **Jefe de sonido:** Jesús Escalante.

Dirección artística: Antonio Belinzón. **Ayudante de dirección:** Pedro Rosado.

Dirección de producción: Ángel Huete. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA.

Duración: 98 minutos. **Actores principales:** Alicia Sánchez, Santiago Ramos, Víctor Petit, Francisco Vidal, Guadalupe G. Güemes, Fidel Almansa, Eduardo Beá, José Manuel Cervino, Alfredo Mayo, Luis Politti.

Dinero maldito/ Il braccio violento della malavita (Sergio Garrone y José Luis Fernández Pacheco, 1978).

Producción: Huracán Films, SA. **Dirección:** Willy S. Regan (Sergio Garrone) y José

Luis Fernández Pacheco. **Argumento:** Sergio Garrone, Fernando Orozco, Heriberto Santaballa Valdés. **Guión:** Sergio Garrone, Fernando Orozco, Heriberto Santaballa

Valdés. **Fotografía:** Lorenzo Cebrián (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:**

Manuel Mateos. **Montaje:** Gianfranco Amicucci y Gabi Peñalba. **Música:** Vassili Kossucharov. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Francisco

Rosella. **Ayudante de dirección:** Juan M. Mathias (en la versión italiana figura Fernández Pacheco como ayudante de dirección). **Dirección de producción:** Jesús San

José y Adolfo Fernández. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S.A., LV-Luciano Vittori.

Duración: 95 minutos. **Actores principales:** Robert Widmark, Daniela Giordano, Dan

Forrest, Víctor Israel, Max Boulois, Mara Ruano, María Victoria Ruiz, Aldara Minetto, Perla Singer.

Siete días de enero (Juan Antonio Bardem, 1978).

Producción: Goya Films-Serafín García Trueba (Madrid), y Les Films des Deux Mondes (París). **Dirección:** Juan Antonio Bardem. **Argumento:** Juan Antonio Bardem y Gregorio Morán, sobre hechos reales acaecidos en Madrid en la semana del 22 al 30 de enero de 1977. **Guión:** Juan Antonio Bardem y Gregorio Morán. **Fotografía:** Leopoldo Villaseñor. Imágenes de archivo de ZDF (RFA), Colectivo Cine (Madrid) y Visnews (Londres). **Segundo operador:** Salvador Gil. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Música:** Nicolas Peyrac. Arreglos de Roland Romanelli. **Sonido:** Bernard Ortion. **Dirección artística:** Antonio de Miguel. **Ayudante de dirección:** Ignacio Acarregui. **Dirección de producción:** Serafín García Trueba. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 123 minutos. **Actores principales:** Manuel Ángel Egea, Fernando Sánchez Polack, Madeleine Robinson, Jacques François, Virginia Mataix, José Manuel Cervino.

La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1978).

Producción: PC Domingo Pedret (España), Nef Diffusion (Francia), y Filmalpa (Italia). **Dirección:** Antonio Drove. **Argumento:** Novela homónima de Eduardo Mendoza. **Guión:** Antonio Drove y Antonio Larreta. **Fotografía:** Gilberto Azevedo (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Joan Minguell y Jaume Peracaula. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado, Antonio Drove y Luciano Berriatúa. **Música:** Egisto Macchi. **Jefe de sonido:** Juan Quilis y Enrique Molinero. **Dirección artística:** Luis Argüello. **Ayudante de dirección:** José María Ochoa, Emiliano Otegui Piedra y Antoni

Verdaguer. **Dirección de producción:** José López Moreno. **Laboratorios:** Fotofilm SAE. **Duración:** 143 minutos. **Actores principales:** José Luis López Vázquez, Charles Denner, Omero Antonutti, Ovidi Montllor, Ettore Manni, Alfredo Pea, Stefania Sandrelli.

El crimen de Cuenca (Pilar Miró, 1979).

Producción: INCINE Compañía Industrial Cinematográfica SA, y Jet Films, SA. **Dirección:** Pilar Miró. **Argumento:** Idea original de Juan Antonio Porto, sobre hechos reales en torno a un supuesto crimen acaecido entre los municipios de Tresjuncos y Osa de la Vega (provincia de Cuenca), en agosto de 1910. **Guión:** Salvador Maldonado, Pilar Miró y Juan Antonio Porto (no acreditado). **Fotografía:** Hans Burmann (Eastmancolor 1: 1'66). **Segundo operador:** Julio Madurga. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Música:** Antón García Abril. **Jefe de sonido:** José Nogueira. **Dirección artística:** Fernando Sáenz. **Ayudante de dirección:** Miguel Ángel Díez. **Dirección de producción:** José Manuel M. Herrero. **Laboratorios:** Madrid Film, SA. **Duración:** 91 minutos. **Actores principales:** Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Daniel Dicenta, José Manuel Cervino, Francisco Casares, Eduardo Calvo, Fernando Rey.

F.E.N. (Antonio Hernández, 1979).

Producción: Micra Film. **Dirección:** Antonio Hernández. **Argumento:** Avelino Hernández Núñez y Antonio Hernández. **Guión:** Avelino Hernández Núñez y Antonio Hernández. **Fotografía:** Teo Escamilla (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** José Luis Martínez. **Montaje:** José Salcedo. **Música:** Carlos Viziello. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** José Luis Barrios y Manuel Gullón. **Dirección de producción:** No acreditado. **Laboratorios:**

Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 107 minutos. **Actores principales:** Héctor Alterio, Joaquín Hinojosa, José Luis López Vázquez, José María Muñoz, Luis Politti, Laura Cepeda.

Operación Ogro (Gillo Pontecorvo, 1979).

Producción: Sabre Films (Madrid), Vides Cinematográfica (Roma), y Action Films (Francia). **Dirección:** Gillo Pontecorvo. **Argumento:** Librementemente inspirado en la novela homónima de Julen Aguirre, a su vez basada en hechos reales en torno a la operación de 1973 de ETA (Político-Militar) para acabar con el Vicepresidente del Gobierno, almirante Luis Carrero Blanco. **Guión:** Ugo Pirro, Giorgio Arlorio y Gillo Pontecorvo. **Fotografía:** Marcello Gatti (1: 1'37/ Color). **Segundo operador:** Manuel Velasco y Alfredo Fernández. **Montaje:** Mario Morra. **Música:** Ennio Morricone. **Jefe de sonido:** José María San Mateo. **Dirección artística:** Rafael Palmero. **Ayudante de dirección:** Josecho San Mateo. **Dirección de producción:** Jesús Gárgoles. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Duración:** 105 minutos. **Actores principales:** Gianmaria Volonté, José Sacristán, Ángela Molina, Eusebio Poncela, Saverio Marconi.

Deprisa, deprisa/ Vivre vite (Carlos Saura, 1980).

Producción: Elías Querejeta, PC (España), Les Films Molière (Francia), y Consorhium Pathé (Francia). **Dirección:** Carlos Saura. **Argumento:** Carlos Saura. **Guión:** Carlos Saura. **Fotografía:** Teo Escamilla (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Alfredo F. Mayo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Los Chunguitos, Los Marismeños, Lole y Manuel, Lauren Postigo. **Jefe de sonido:** Bernardo Menz. **Dirección artística:** Antonio Belizón. **Ayudante de dirección:** José López Rodero. **Dirección de producción:** Primitivo Álvaro. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 99 min. **Actores**

principales: Berta Socuéllamos Zarco, José Antonio Valdelomar, Jesús Arias Aranzeque, José María Hervás Roldán, María del Mar Serrano, Consuelo Pascal, Yves Arcanel.

***La mano negra* (Fernando Colomo, 1980).**

Producción: La Salamandra, Ogro Films, Incine. **Dirección:** Fernando Colomo. **Argumento:** Fernando Trueba y Fernando Colomo. **Guión:** Fernando Trueba y Fernando Colomo (asesorados por Manuel Matji). **Fotografía:** Ángel Luis Fernández (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** Miguel Ángel Santamaría. **Música:** José Nieto. **Jefe de sonido:** Pierre Gamet. **Dirección artística:** Ángela Colyer. **Ayudante de dirección:** Benito Rabal. **Dirección de producción:** Miguel Ángel Bermejo. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 101 min. **Actores principales:** Íñigo Gurrea, Joaquín Hinojosa, Virginia Mataix, Carmen Maura, Antonio Resines, Fernando Vivanco, Mary Carrillo, Manuel Alexandre.

***La patria del "Rata"* (Francisco Lara Polop, 1980).**

Producción: Ogro Films, Kalender Films, Paraguas Films SA, Eva Film. **Dirección:** Francisco Lara Polop. **Argumento:** Francisco Lara Polop. **Guión:** Manuel Summers y Francisco Lara Polop. **Fotografía:** Ángel Luis Fernández (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Música:** Alfonso Santisteban. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Gumersindo Andrés. **Ayudante de dirección:** Miguel Gómez. **Dirección de producción:** No acreditado. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 96 min. **Actores principales:** Danilo Mattei, Julia Martínez, Elena Rivera, Arturo López, Taida Urruzola, Javier Viñas, Francisco Sánchez Grajera, María Isbert.

Todos me llaman “Gato” (Raúl Peña, 1980).

Producción: Raúl Peña. **Dirección:** Raúl Peña. **Argumento:** Joaquín Parejo y Raúl Peña. **Guión:** Joaquín Parejo y Raúl Peña. **Fotografía:** Julio Bragado (ATC) (1: 1’66/ Color). **Segundo operador:** Luis Cano. **Montaje:** Juan de las Casas. **Música:** F. Bartrina y F. Villanueva. **Jefe de sonido:** Eduardo Fernández. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** Antonio Oliver y Gustavo A. Fuertes. **Dirección de producción:** Ángel G. Trespando y Jesús San José. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 92 minutos. **Actores principales:** Carlos Tristanchó, Álvaro de Luna, Verónica Forqué, Silvia Aguilar, Patty Shepard, Paco Algora, Alberto Dalbes, Aitor Peña.

Viciosas al desnudo (Manuel Esteba, 1980).

Producción: Consorcio Ibérico de Cinematografía (CIC), SA. **Dirección:** Manuel Esteba. **Argumento:** Manuel Esteba. **Guión:** Manuel Esteba. **Fotografía:** Antonio Piñero (Eastmancolor 1: 1’66). **Segundo operador:** Josep Canet. **Montaje:** Emilio Ortiz. **Música:** CAM España, SA. **Sonido:** Jorge Sangenis. **Dirección artística:** Marta Cabeza. **Ayudante de dirección:** Javier Flores. **Dirección de producción:** Gloria Sancho. **Laboratorios:** Fotofilm, SAE. **Duración:** 92 minutos. **Actores principales:** Jack Taylor, Adriana Vega, Eva Lyberten, Silvia Solar, Frank Garrik.

El arreglo (José Antonio Zorrilla, 1981).

Producción: PC Fuenteálamo, SA. **Dirección:** José Antonio Zorrilla. **Argumento:** José Antonio Zorrilla. **Guión:** José Antonio Zorrilla. **Fotografía:** Andrés Berenguer (ASC) (1: 1’85/ Color). **Segundo operador:** Ricardo Navarrete. **Montaje:** José Salcedo. **Música:** Francisco Estévez. **Jefe de sonido:** George Stephenson. **Dirección artística:**

Wolfgang Burmann. **Ayudante de dirección:** Jaime Santacana. **Dirección de producción:** José María Ramos. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Duración:** 101 minutos. **Actores principales:** Eusebio Poncela, Isabel Mestres, Pedro Díez del Corral, Mamen del Valle, Francisco Portes, José Luis Barceló, Pilar Alcón.

***Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981).**

Producción: Pepón Coromina para Fígaro Films (Barcelona) y Fígaro Mex (Guadalajara, México). **Dirección:** Jordi Cadena. **Argumento:** Jordi Cadena. **Guión:** Jordi Cadena y Gustavo Hernández. **Fotografía:** Jaume Peracaula (1: 1'85/ Color). **Segundo operador:** Jaume Peracaula. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Música:** Carlos Santos; música en directo de Ramón Muntaner con coreografías de Silvia Munt; canciones de Flying Lizards y Devo. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Cesc Candini. **Ayudante de dirección:** Paco Siurana. **Dirección de producción:** Paco Poch. **Laboratorios:** Fotofilm, SAE. **Duración:** 101 minutos. **Actores principales:** Jaime Moreno, Alma Muriel, Jaime Molins, Ángel Jové, Carlos Velat, Paca Gabaldón, Irán Eory, José Luis Manzano, Myriam de Maeztu del Negro.

***Corridas de alegría/ Días calientes* (Gonzalo García-Pelayo, 1981).**

Producción: Intercine SA, Za Cine y Galgo Films. **Dirección:** Gonzalo Garcíapelayo. **Argumento:** Miguel Ángel Iglesias. **Guión:** Miguel Ángel Iglesias y Romualdo Molina. **Fotografía:** Roberto Ochoa (Gevacolor 1: 1'66). **Segundo operador:** No acreditado. **Montaje:** Roberto Fandiño. **Música:** Alameda, Cai, Gualberto García, Marina, Medina Azahara, Vino Viejo, Susi, Inés y Julio, Benito Moreno. **Jefe de sonido:** Enrique Molinero. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** Porfirio Andrés. **Dirección de producción:** Julián Buraya. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA.

Duración: 72 minutos. **Actores principales:** Miguel Ángel Iglesias, Javier García-Pelayo, Isabel Pisano, Paula Molina, el Gran Simón.

El crack (José Luis Garci, 1981).

Producción: Nickel Odeón, SA, y Acuaris Films, SA. **Dirección:** José Luis Garci.

Argumento: José Luis Garci y Horacio Valcárcel. **Guión:** José Luis Garci y Horacio

Valcárcel. **Fotografía:** Manuel Rojas (Eastmancolor Techniscope). **Segundo operador:**

Ricardo Navarrete. **Montaje:** Miguel González Sinde. **Música:** Jesús Gluck. **Jefe de**

sonido: No acreditado. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Ayudante de dirección:**

Benito Rabal. **Dirección de producción:** José Jacoste. **Laboratorios:** Madrid Film, SA.

Duración: 126 minutos. **Actores principales:** Alfredo Landa, María Casanova, Manuel Tejada, Miguel Rellán, Mónica Emilió, Manuel Lorenzo, Raúl Fraire, José Bódalo.

La mujer del ministro (Eloy de la Iglesia, 1981).

Producción: Celtisur SA (Madrid), Platimex SA de CV (México). **Dirección:** Eloy de

la Iglesia. **Argumento:** Gonzalo Goicoechea, Ángel Sastre, Eloy de la Iglesia, Raúl

Alcántara. **Guión:** Gonzalo Goicoechea, Ángel Sastre, Eloy de la Iglesia, Raúl

Alcántara. **Fotografía:** Carlos Suárez (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo operador:**

Alfredo F. Mayo. **Montaje:** José Salcedo. **Música:** Alfonso Santiesteban, CAM España,

canción *Sarairo* de Manzanita, y *Canon* de Johann Sebastian Bach. **Jefe de sonido:** No

acreditado. **Dirección artística:** Gumersindo Andrés. **Ayudante de dirección:** Rodolfo

Medina. **Dirección de producción:** Salvador Giménez. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid,

SA. **Duración:** 93 minutos. **Actores principales:** Amparo Muñoz, Simón Andreu,

María Martín, Irina Kouberskaya, Manuel Torres, José Luis "Pirri", Julieta Serrano,

Pastor Serrador, Francisco Casares, Enrique San Francisco.

Asalto al Banco Central (1982).

Producción: Trávellin Films, Charol Films, Look Films. **Dirección:** Santiago Lapeira.

Argumento: Novela “El asalto al Banco Central”, de Alberto Speratti. **Guión:** Santiago

Lapeira. **Fotografía:** Francisco Riba (Gevacolor 1: 1’85). (2ª Unidad: Franco Lecca).

Segundo operador: No acreditado. **Montaje:** Emilio Ortiz. **Música:** Ricardo Rauet.

Jefe de sonido: Juan Coll y Ricardo Casals. **Dirección artística:** No acreditado.

Ayudante de dirección: Vicente Gil. **Dirección de producción:** No acreditado.

Laboratorios: Fotofilm, SAE, y Cinematiraje Riera, SA. **Duración:** 92 minutos.

Actores principales: José Sacristán, Isabel Mestres, Alfred Lucchetti, Arnau Vilardebó, Víctor Israel, Joan Borrás, Fernando Guillén.

Asesinato en el Comité Central (Vicente Aranda, 1982).

Producción: Morgana Films SA, Lolafilms SA, y Acuaris SA. **Dirección:** Vicente Aranda. **Argumento:** Novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán.

Guión: Vicente Aranda. **Fotografía:** José Luis Alcaine (Eastmancolor y Fujicolor 1: 1’85). **Segundo operador:** Juan Amorós. **Montaje:** Teresa Font. **Música:** Manuel

Camp. **Jefe de sonido:** James Willis. **Dirección artística:** Roberto Alonso. **Ayudante**

de dirección: Jaime Fernández-Cid. **Dirección de producción:** Carlos Durán.

Laboratorios: Fotofilm, SAE. **Duración:** 121 minutos. **Actores principales:** Patxi Andión, Victoria Abril, Conrado San Martín, José Albiach, Palmiro Aranda, Roberto Asla, Héctor Alterio, Miguel Rellán.

Todos al suelo (Mariano Ozores, 1982).

Producción: Bermúdez de Castro, PC, SA. **Dirección:** Mariano Ozores. **Argumento:**

Mariano Ozores. **Guión:** Mariano Ozores. **Fotografía:** Raúl Artigot (Gevacolor 1:

1'85). **Segundo operador:** Ricardo Andreu. **Montaje:** Antonio Ramírez de Loaysa. **Música:** Gregorio García Segura. **Sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** Julio Esteban. **Ayudante de dirección:** Andrés Vich. **Dirección de producción:** Ángel Huete. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 86 minutos. **Actores principales:** Andrés Pajares, Fernando Esteso, Antonio Ozores, Azucena Hernández, Beatriz Escudero, Ricardo Merino, Juanito Navarro, Rafaela Aparicio.

Los blues de la calle Pop (Las aventuras de Felipe Malboro, Volumen 8º) (Jesús Franco, 1983).

Producción: Manacoa Films. **Dirección:** Jesús Franco. **Argumento:** David Khunne (Jesús Franco). **Guión:** David Khunne (Jesús Franco). **Fotografía:** No acreditado (Jesús Franco). (Fujicolor 1: 1'85). **Segundo operador:** No acreditado (Jesús Franco). **Montaje:** David Raposo. **Música:** Fernando García Morcillo y Jesús Franco. **Jefe de sonido:** No acreditado. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** No acreditado. **Dirección de producción:** J. A. Mayans (Antonio Mayans). **Laboratorios:** Fotofilm Madrid, SA. **Duración:** 87 minutos. **Actores principales:** Robert Foster (Antonio Mayans), Candy Coster (Lina Romay/ Rosa María Almirall), Trino Trives, José Llamas, Mary Sad, Agustín García, Ricardo Palacios (voz en off).

El Caso Almería (Pedro Costa Musté, 1983).

Producción: Isabel Mulá y José María Cunillés, para Multivídeo SA. **Dirección:** Pedro Costa Musté. **Argumento:** Nereida B. Arnau y Pedro Costa Musté, basado en hechos reales acaecidos en la provincia de Almería el 7 de mayo de 1981, y en el caso abierto posteriormente sobre este asunto. **Guión:** Manolo Marinero, Nereida B. Arnau y Pedro Costa Musté. **Fotografía:** José Luis Alcaine (Eastmancolor 1: 1'85). **Segundo**

operador: Julio Madurga. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Música:** Ricard Miralles. **Jefe de sonido:** José María Vinader. **Dirección artística:** No acreditado. **Ayudante de dirección:** Federico Canudas. **Dirección de producción:** Ramón Abizanda. **Laboratorios:** Cinematiraje Riera. **Duración:** 110 minutos. **Actores principales:** Agustín González, Fernando Guillén, Manuel Alexandre, Margarita Calahorra, Iñaki Miramón, Pedro Díaz del Corral, Antonio Banderas, Juan Echanove, Muntsa Alcañiz.

La muerte de Mikel (Imanol Uribe, 1983).

Producción: Aiete Films, SA, Cobra Films, y José Esteban Alenda, SA. **Dirección:** Imanol Uribe. **Argumento:** José Ángel Rebolledo e Imanol Uribe. **Guión:** José Ángel Rebolledo e Imanol Uribe. **Fotografía:** Xabier Aguirresarobe (1: 1'66/ Color). **Segundo operador:** Xabier Aguirresarobe. **Montaje:** José Luis Peláez. **Música:** Alberto Iglesias; Coro *Itsas Soinua* de Lekeitio, bajo la dirección de Gorka Sierra; *Tatuaje*, con letra de León Valerio y música de Quiroga; *Tango*, con letra y música de Amaia Zubiria; Otxoa en *Todas al fútbol*, con letra de Vicente Raga y música de Enrique Clerigue; Josetxo Mujika, acordeonista. **Jefe de sonido:** José Luis Zabala y Alfonso Pino. **Dirección artística:** Eugenio Urdanbide. **Ayudante de dirección:** Jaime Santacana. **Dirección de producción:** José Cuxart i Guàrdia. **Laboratorios:** Madrid Film, S.A. **Duración:** 88 minutos. **Actores principales:** Imanol Arias, Montserrat Salvador, Fama, Amaia Lasa, Ramón Barea, Martin Adjemian, Juan María Segué, Xabier Elorriaga, Daniel Dicenta.